

الرواية والأشياء

للاستاذ : صلاح الدين بوجاه

«قبل النص توجد الذات، وقبل الذات يوجد العالم»

ج. بولاي

مقدمة : «الأدب والجس»

لجان بيار ريشار

سوي (باريس) 1970

لا يكاد يخلو نص روائي خلقاً تاماً من الأشياء. وإنما يكون حظ هذا أو ذاك منها بحسب التقاليد الأدبية السائدة والدوافع الفردية والجماعية الكامنة في صلب شخصية الكاتب والموجهة لاختياراته الواعية واللاواعية. فالرواية نوع أدبي يقوم عامة على محاكاة الواقع المرجعي. وبما أن الإنسان يعيش بين الأشياء ومعها وفيها فمن المنتظر بداهة أن يتجلى ذلك عبر البناء الفني المفرد للواقع الروائي الداخلي. ولقد عبّر عن ذلك آلان روب غرييبي وهو أحد الوجوه البارزة إبداعاً وتنظيراً ضمن مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا، ملاحظاً : «إنه لطبيعي ألا توجد في كتبي إلا الأشياء، وإن ذلك لمشأنا في حياتي : أناث غرفتني، الكلام الذي أستمع إليه، أو المرأة التي أحب (1) ...» «بيد أن هذا التيسير المبالغ فيه لمعضلة الصلة بين النص والمرجع لا ينبغي أن يجعلنا نغفل عن السمة الإيهامية لكل عمل فني. فكل تلك الأشياء الأليفة التي نعثر عليها داخل رواية ما «لا تضيء إلا بغياب الكائنات التي اعتادت أن

(1) «في سبيل رواية جديدة» آلان روب غرييبي، ص 148 غاليمار، سلسلة أفكار 1964.

تشير إليها. ذلك أن الأدب - وهل من حاجة إلى التصريح بهذا - عالم خيالي تماماً»⁽²⁾ ...

فهل من اليسير إذن أن نقر بأن جميع الروايات التي تتضمن حضوراً كثيفاً جداً للأشياء هي فعلاً روايات واقعية ؟، الأمر الذي يدفع إلى الاستفهام : أينبغي أن تكون جميع الروايات الواقعية مشتملة على الأشياء بالضرورة ؟.

يُحيلنا هذا الإشكال ذو المدخل المزدوج مباشرة على البحث في مفاهيم المصطلحات التي يمكن ألا تمثل «بساطتها» أو طابعها الأليف» سوى حاجز يحول دون إدراك أبعادها الفعلية، ومختلف الفوريقات الحافة بها : فما الأشياء ؟ وما الواقعية، بل ما الرواية أصلاً وبالنسبة إلى من ؟ وفي أي عصر ؟ ينبغي أن نقر أننا نقف فوق كتيب رملي متحرك، فلنتناول على سبيل المثال أنموذجاً من الأشياء التي تعج بها رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، حيث يُقدّم الراوي وصفاً خارجياً لغرفة «مصطفى سعيد» في قرينه السودانية لدى مُنحَنِ النيل، تلك الغرفة اللغز :

« ... ورأيت إلى يمين الديوان غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء. سقفها لم يكن مسطحاً كالعادة، ولكنه كان مثلثاً كظهر الثور»⁽³⁾.

إننا حيال «شيء» ذي صفات مُعَيَّنة (من مادة وشكل وحجم ولون) منتصب في مكان معين بالنسبة إلى الراوي وإلى «الديوان» (ورأيت إلى يمين الديوان)، فما الذي يجعل منه «شيئاً» يا ترى ؟ أو أين تكمن «شئنيته» : أفي كل من هذه الخصائص على جِدة أم فيها مجتمعة، أم في صلته بالراوي وبقية الشخصيات، أم بالمتلقي الحاضر بالقوة لدى لحظة الكتابة والحاضر بالفعل

(2) جورج بولاي : مقامة كتاب : «الأدب والحب» لجان بيار ريشار، ص 1، منشورات موني، باريس 1970.

(3) الموسم، ص 36.

لدى لحظة القراءة ؟! أم أن «شبيثته» تتجاوز الجوهر والعرض والظواهر والمستلزمات وتكمن في قرائن أخرى لا تزال غير معلومة، نظير المحتويات الخفية للغرفة أو الأسرار والألغاز الحافة بها ؟.

لكن اكتفاءنا بالنظر في هذا المستوى يجعلنا نسقط في وهم اغتبار الغرفة «شيئا» حقيقياً ! فقد تأملناها على أنها غرفة فعلية مكونة من طوب ملموس وذات شكل وحجم ملاحظين فيزيائيا ووجود جلي مستقل، بينما نحن الساعة حيال مجرد ألفاظ مرسومة على الورق !. تلك اننا لسنا حقا مكان الراوي بحيث نتكمن من أن نرى «هذا النوء الطوبي» إلى «يمين الديوان»، بل أننا حيال «صورة بالكلمات» تمثل الغرفة المشار إليها. اننا حيال جملة من العلامات حيث يتحد الدال والمطلوب تعبيرا عن واقع مرجعي خارجي سابق لهما.

بيد أن هذا البعد الثاني يلبث قاصرا عن السماح لنا بالإحاطة «بالشيء» المنتصب حيالنا حتى نخبر مدى «شبيثته» فتزداد معرفتنا به ونترك خصائص وجوده حسا ومعنى ودلالات. فهذه المجموعة من العلامات الدالة على غرفة داخل قرية سودانية لدى مخنى النيل ليست بالمستقلة المنفصلة عن سياق أشمل يحتويها. فنحن لم تفك رموزها الكتابية فوق معلقة إخبارية أو في رسالة تلقيناها من صديق ... بل في صلب رواية تمثل عملا فنيا له قوانينه ونظمه وعالمه الخاص بمختلف السياقات المفترضة الناتجة عنها. فما دور هذا الشيء في الرواية يا ترى ؟ وما نوع صلته بالراوي وبقية الشخصيات. بل ما هي مختلف علاقات التألف والتنافر القائمة بينه وبين ما يمثله من الأشياء، نظير غرفة مصطفى سعيد في لندن أو دار الجد لدى طرف الحقل ؟ ثم ما هي الإضافات الممكنة التي يتسنى لنا أن نستقيها من النظر في هذا البعد الوظيفي حتى نزداد دنوا من «الشيء» مَذَارِ بحثنا ؟.

فإذا حاولنا أن نقرن بين حيرتنا الأولى إزاء شبيثة شيء افترضنا وجوده في واقع الناس وبين حيرتنا الأخيرة هذه إزاء شيء مَرَّ بجسر اللغة وأصبح ذا نور في الرواية ... تَسَاءَلْنَا بداهة عن مدى مطابقة هذا لذلك، بل لعلنا نوغل مستفهمين : هل يمثل حقا هذا الشيء الذي زج به الراوي في

صلب حركة نصه بعد أن نقله عبر علامات اللغة ذاك الشيء المرجعي «الأول» الذي تأملناه ؟ فنكون هكذا باحثين مباشرة في مدى واقعية رواية موسم الهجرة (تبعا للمثال) وفي سمات تلك الواقعية !.

فقد ينبغي أن نُقرَّ إذن بأن جوهر العصر في مجال السعي نحو تعريف جامع مانع للشيء، ثم في مجال تحليل خصائصه ودراساتها، ينبع من تراكب مستويات البحث الناتجة عن طبيعة الأشياء المدروسة. فنحن حيال أعمال فنية «تحدث» فيها الأشياء ساعة تسميتها من قبل المبدع عبر اللغة «فتتحد حقيقة الشيء وحقيقة الفنان في وحدة حسية تجاهد في سبيل التعبير»⁽⁴⁾.

لقد سعى المفكرون منذ القديم على اختلاف مشاربهم الى إدراك حقيقة الشيء. فجعلت منه الفلسفة اليونانية وعلم الكلام العربي الاسلامي المقتضي لخطاها مدار الاستفهام عن ماهية الوجود والموجود. ثم أصبحت المسألة من قبيل المسلمات النقلية «حتى انه ما عاد أحد يحسّ بالحاجة الى إثارة السؤال من جديد !»⁽⁵⁾ بل لعل التيارات الفلسفية الحديثة ذاتها، كالوجودية والظواهراتية، قد انطلقت من هذا المفهوم نفسه فأعادت البحث فيما قرره القدامي وأثارت الإشكال على ضوء مقولاتها الجديدة وفي إطار ما بلغته من نتائج⁽⁶⁾.

ويتمثل مدار الأمر كله في الاستفهام عن حقيقة الشيء : أنكُمْن في جوهره الباقي أم فيما اجتمع حوله وعليه من صفات ؟ أهو «الموجود الثابت المتحقق في الخارج أم اسم لجميع المكونات عرضا كانت أو جوهرًا»⁽⁷⁾.

(4) «مدرسة الحكمة» : فصل : حذاء فن جوخ، د. عبد الغفار مكاي / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

(5) «مدرسة الحكمة» : فصل : ما هو الشيء ؟.

(6) أنظر مصنف «ظواهراتية الإدراك» : لموريس مرلوبنتي : التمهيد من ص 1 إلى ص 16. غاليما، باريس 1945.

ونظر : «الوجود والعنم» لجان بول سارتر : خلاصة المقدمة : في ألبث عن الشيء في ذاته. غاليما، باريس 1948.

(7) «التعريفات» أبو الحسن بن محمد بن علي الجرجاني، الدار التونسية للنشر، 1971.

أما فلسفات عصر الأنوار من ناحيتها فقد بلورت عموما مفهوما للشيء على قدر غير ضئيل من الدقة. فمن «ديكارت» الى «كانت» يبرز الشيء باعتباره : «مّا ليس الذات»، أو «الموجود حيال الذات» أو «الموضوع إزاء الذات»⁽⁸⁾، أي ما يمكن أن «يوضع» أمامنا ليكون محلّ تأمل⁽⁹⁾. فتجلّت هكذا ثنائية الذات والموضوع.

أما الإشكال الحديث - خاصة عبر التيارين المشار إليهما سابقا : الظواهراتية والوجودية - فيدور حول التمييز بين «الشيء» Chose و «الشيء» Objet. ويقوم المفهوم الأول على «البعد المادي المحسوس للموجود في ذاته»⁽¹⁰⁾، أما الثاني فقوامه «كل شيء يمكن أن تُتركه الحواس بما في ذلك الكائنات الحية»⁽¹¹⁾.

هكذا تتضح المسألة تدريجيا فيما يتعلق بمقتضيات بحثنا. فهذا المفهوم الثاني - أي الشيء في معنى Objet - يطابق تمام المطابقة للمصطلح الذي يمكن أن ينبس تدريجيا من خلال تعاملنا مع الروايات المدروسة. فمن جولة بين حانات البحر المتوسط إلى «فساد الأمكنة»، مروراً «بزقاق المدق» و «موسم الهجرة إلى الشمال» و «الشرع والعاصفة»، يتجلى حسّ متميز في التعامل مع الأشياء يتضمن ظاهرتين أساسيتين :

(أ) الأشياء المادية المحسوسة التي لا حياة فيها.

(ب) الجسد الانساني في بعض أوضاعه : باعتباره مجرد شيء من الأشياء، وسواء مؤقتا أو بصفة دائمة.

(8) Objet وليس Chose.

(9) الموسوعة العالمية «Encyclopédia universalis»، المجلد 11، ص 1023، فصل : Objet.

(10) Petit Robert - أسفل، ص 310، طبعة 1983 : Chose - الأنسكلوبيديا العالمية، ص 1024، فصل : Objet.

(11) P. Robert : أعلى، ص 1292، Objet.

ولعل هذا المنحنى معادل لما جزم به «سارتر» في إطار أحد بحوثه النظرية : بعنوان «البصر» قائلا :

« هذه المرأة التي أراها قائمة نحوي، وهذا الرجل الذي يمر في الطريق ؟ وهذا المتسول الذي لستمع إليه يغني غير نافقتي ... يمثلون بالنسبة إليّ : أشياء»⁽¹²⁾.

وليس لنا أن ننساق مع يُسر التعميم فنقر بإطلاق هذه الظاهرة. بيد أنه من قبيل الأمانة أن نلاحظ أن الإنسان يتحول في العديد من المواطن وفي إطار ظروف معينة إلى جمود الشيء وثباته. ولسوف نسعى إلى تحليل مختلف الأبعاد النفسية والاجتماعية والروائية الوظيفية للمسألة عبر بعض الفصول المقبلة، بصفة تدريجية⁽¹³⁾.

بيد أن هذا «الشيء الفلسفي»، أو هذا «المفهوم الفلسفي للشيء»، لا يمكن أن يتجلى إزاءنا مباشرة. ففي بحثنا هذا تنتصب المؤسسة اللغوية ببعديها الجماعي والفردى حاجزا يحول دون إدراكنا له دون واسطة ؟ ذلك أننا حيال أعمال روائية، مما يجعلنا نقر بأننا إزاء «شيء منقول» أو «صورة لغوية لشيء أصلي !» مثلما بينّا سابقا.

ولقد غدا شائعا الساعة أن «علوم اللسان» قد أدركت في هذا العصر من العمق والإتساع ما يمكن أن يسمح بمعرفة الحدث اللغوي بكيفية أعمق؛ حتى أنه ليتسنى لنا أن نجزم بأن هذا القرن هو بحق قرن اللسانيات.

ولعل صلة العلامة بالمرجع تمثل مسألة من أهم وأثرى المسائل التي أشبعت درسا منذ «فردينان دي سومير» حتى اليوم حيث تجلى التسلسل الطبيعي بين المرجع والمطلوب والدال والعلامة وبرزت الوحدة في صلب «المثلث العلامى». فالمرور من الشيء المرجعي المادى المحسوس الحاضر في الواقع الخارجى إلى العلامة المكتوبة ضمن الحيز الداخلى للأثر الروائى

(12) «البصر»، «الوجود والعدم»، جان بول سارتر، غاليمار، باريس 1978.

(13) انظر خاصة : الفصل الثالث : الجسد - الشيء.

عملية «مادية» فعلية يمكن أن تدرس وتقنن و «تُلمس» فيزيائيا على الرغم من أنها تبدو «شفافة» غير ذات حضور فعلي. فالحواس تتقبل الشيء فتُحِيلُه على الذهن الذي يدركه فيسميه - أو يدركه ويسميه، أو يدركه أوان التسمية - ثم تتدرج العلامة المتصورة أو المنطوقة عبر مراحل أخرى : كالكتابة والطباعة والتفكيك من قبل المتلقي. فلئن بدا لنا للوهلة الأولى أوان قراءة رواية ما أننا حيال «أشياء» فإن قدرا ضئيلا من الانتباه ومن التأمل الواعي سرعان ما يقنعنا بأننا حيال «كلمات»، مجرد كلمات، وبديهي أن نشير إلى أن هذه العملية لا تتم دون انحرافات وتغيرات تطرأ على الشيء المنقول فتوحي بالتصور العام الذي يحمله الكاتب - ومن ورائه المجتمع - للوجود والموجود. ذلك أن كل تجربة لغوية تُقَطع الواقع حسب أسلوبها المتميز. أفلا يكون من صلب عملنا أن ننظر في هذه التحولات وننشد تعليلها ؟.

فالكاتب يمثل حلقة الوصل بين الشيء والعلامة الدالة عليه كما يمثل حلقة الوصل بين اللغة والتعبير، فيعمد إلى «المعجم» كي يختار ما يمكنه من بلورة تعبيره تحت دفع لا وعية وخصائصه الذهنية وانتماءاته الاجتماعية.

وللدارس أن يستخلص من خلال ذلك كيفية تقطيع الروائي للواقع وكيفية تعامله من الأشياء وسبل تيسير هذا التعامل. فينظر في فعل الحواس باعتبارها منافذ تُيسِّرُ الصلة بين الذات والأشياء. فيقارن بينها ويمسر أغوار تألفها واختلافها عسى أن يظفر بما يعمق معرفته بالنص والكاتب والمجتمع، ويقتفي أثر ذاكرة الراوي لحظة استقصائها لُبَّه الماضي وبصاحبه أوان قفزات خياله نحو آت ممكن التحقيق؛ بل ويتوقف لدى المجازات والتشابه والاستعارات التي مكنته من المزج بين المحسوس والمجرد بإسناد أحدهما إلى الآخر عبر المناحات اللغوية الممكنة. فيتأمل عبر ذلك جميعه خصائص المفهوم الذي يُنيطه الراوي - والكاتب من ورائه - بالأشياء : هل تكمن حقيقتها في ملأتها أم في شكلها ولونها وحجمها أم في ماهيتها الخفية أم في كل تأليفي جامع ؟ ويتجلى هذا عبر الصفات والنوعت والتي يمكن أن تضاف إلى هذا الشيء أو ذاك.

فاللغة، في كلمة، أكثر من حامل محايد للمعنى وأكثر من دال محايد مُحيل على الشيء. ولئن بدت مطلقة الشفافية، فإن هذا الوهم سرعان ما يسقط ساعة نفقنح بأن الروائي يكاد يخفي الأشياء ويمحوها محو تاما ساعة يسميها. فتتولد هكذا نُظْمٌ جديدة وعلاقاتُ تآلف جديدة قد تمثل نقضا تاما للواقع المرجعي على الرغم من أن ظاهر ادعائها يتمثل أساسا في محاكاته.

إن تولد هذه النظم الجديدة يفرز ويصحب وييسر اكتمال وتطور البناء الروائي الذي يتهيأ للكاتب لانشائه. ففي مستوى اللغة نظفر بلحظة التحول الدقيقة للشيء من كائن مرجعي خارجي الى كائن روائي داخلي، مما يسمح بولوج مغامرة النص حيث ستنمو هذه البذرة التي يسّرت اللغة - بفعل الرواي - انبجاسها.

فانبجاس البناء الروائي ينطلق من الأشياء واللغة، لكنه يصهرهما مولدا كلا تاليفيا جديدا مختلفا نوعيا عنهما معا : إنه عالم الرواية حيث يعيد المبدع تنظيم الأشياء وتصنيفها عبر وصف خصائصها أو سرد ما يحف بها من أحداث. فيستعمل مختلف سبل الإضاءة والتعنيم والتقطيع والتكريب والابراز والاهمال والتدقيق والتعميم حتى يزوج بالأشياء في عالمها الجديد ويكسبها وظيفتها الجديدة ويحملها مختلف الأبعاد عبر ما يضيفه إليها من ظلال وفؤيرقات ومعاني حافة ذات احياء. إن عمليتي السرد والوصف خاصة تمثلان أبرز الفنيات التي تتيح للأشياء اكتساب وظيفتها وأداء دورها ضمن دنيا الأثر. فكيف يتم ذلك وهل ان الشيء الموجود داخل النص هو ذاته الموجود خارجه في دنيا الواقع اليومي وما قوانين حركة الأشياء عبر النص وما العلل الخفية الكامنة خلف المسألة ؟ هنا ينتصب مدار عمل الدارس ! إننا لدى مركز النقل في الرواية عامة وحيال ما يجعل من الآثار التي نحن بصدد تأملها روايات حقا. بلى، إن «روائية» الرواية تكمن في شبكة العلاقات الرابطة بين أشيائها فيما بينها وبين أشيائها والفاعِل الانسانية ثم في صلتها معا بباط النص ومتلقية. في هذا المضمار يخترن الأمر كله : فيتساءل الدارس عن الحدث والمكان والزمان والوظيفة ثم ينشد إدراك مختلف الأبعاد المتأنية عنها بالنسبة

الى النص والكاتب والمجتمع. فلا ينبغي أن يغيب عنا التأكيد على أنه «قبل الأثر توجد الذات وقبل الذات توجد العالم»⁽¹⁴⁾.

يختزل «جورج بولاي» ضمن هذه العبارة جوهر صلة النص بالمرجع عبر الذات المبدعة موحيا بأن «العمل الفني الأصيل ليس شيئا جزئيا أفضله عما يحيط به من وجود عام، بل هو دائما كل متصل ووجود «مستقل»⁽¹⁵⁾ ...

هكذا يمكن إثارة قضية «الواقعية» باعتبارها تمثل حجر الزاوية في صلب الاشكال الرئيسي الذي جعلناه منطلقا لعملنا. فقد لبث هذا المصطلح طويلا ولا يزال يمثل الراهة التي ترفعها كل مدرسة روائية جديدة قصد معارضة غيرها من المدارس وحض مبادئها.

فهو كلمة سر الرومنطيقين ضد الكلاسيكيين ثم الطبيعيين ضد الرومنطيقين، بل إن السرياليين أنفسهم يجزمون بدورهم بأنهم لا يعتنون الا بالواقع»⁽¹⁶⁾، مما يصيب الدارس بالحيرة حيال جوهر هذا المفهوم وتطوره عبر الحقب. فقله لا يماثله أي مصطلح أدبي آخر من حيث أنه يعدّ دالا قد حمل على أن يحتوي على المنلول وتقيضه.

ويرجح أن يكون اللفظ قد برز منذ منتصف القرن الماضي في فرنسا وإيطاليا فاكتمب تدريجيا مداليه الاصطلاحية الحالية. وقد كان يمثل بالنسبة إلى أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أنموذجا مثاليا يمكن أن يقوم على محاكاة أمينة للواقع. وهكذا أخذت كل الثورات تقوم باسم تصوير الواقع بكيفية أشد أمانة وأكثر جدوى⁽¹⁷⁾.

(14) جورج بولاي مقدمة : «الأدب والحن» لجان بيار ريشار، نشر سوي، باريس 1970.

(15) مدرسة الحكمة : عبد الغفار مكاي - حذاء فان جوخ، ص 309.

(16) في سبيل رواية جديدة - آلان روب غرياي، ص 172، غاليمار، سلسلة أفكار.

(17) انظر : «الأدب والواقع» مصنف جماعي : بارط بارلساني، هاسون، واط، ريفانير، وخاصة

المقدمة : لتود وروفس، ص 7.

وانظر : «الواقعية»، متكرة ملقني حول الأدب العام صادرة عن كلية الآداب بباريس، السنة الجامعية

1959 - 1960.

وقصارى ما يمكن أن نجزم به هو أن تيار الواقعية عموماً قد ولد وازدهر بميلاد المجتمع الاستهلاكي وازدهاره. فالثورة البرجوازية قد رفعت دوماً شعارات «الواقع» و «الواقعية» سواء في الرواية أو غيرها ودعت إلى ضرورة الاهتمام بحياة الناس، في أكثر مظاهرها بساطة وتلقائية.

ولعل هذم الأشكال العديدة التي اتخذتها الواقعية تعد انعكاساً لتطور «الواقع البشري» ذاته عبر الحقب. فهذا «غولدمان» يجزم بأن «جوهر الواقع البشري، هو ذاته جوهر «حركي» يتطور عبر التاريخ»⁽¹⁸⁾.

فمن البديهي إذن أن تسعى كل مدرسة أدبية جديدة إلى تصوير الواقع الجديد المحيط بها.

لكن «تصوير الواقع» كان ولا يزال أبعد من أن يتم بكيفيات متجانسة. فلكل أساليبه المتميزة في الاستجابة إليه، حتى إن ما اصطلح على تسميته في فرنسا بالرواية الجديدة أو «الرواية المضادة» قد قام هو أيضاً باسم تصوير أعمق للواقع. يقول لوسيان غولدمان في هذا الشأن: «إذا ما أنطقنا بمصطلح الواقعية معنى خلق عالم ذي هيكل مماثل للهيكل الجوهري للواقع الاجتماعي ... فإن ساروت وغرياي يُعدّان من بين كتّاب الأدب الفرنسي المعاصر الأشد تجنّراً في واقعيتهم»⁽¹⁹⁾ ...

أما فيما يتعلق بالأدب العربي فيتسنى لنا أن نلغي المراحل المشار إليها آنفاً مختزلة بكيفية أو بأخرى. ويرجع ذلك أصلاً إلى طبيعة الرواية العربية. فمن لغو القول أن نذكر بزم من ميلادها وأن نلمح مجدداً إلى أن هذا الفن، في شكله الأروبي، يعد دخيلاً على الأدب العربي. ويبدو أن أعمال نجيب محفوظ «تمثل مصغراً لمراحل تطور الرواية لا في العربية وحدها ولكن في غيرها من الآداب العالمية»⁽²⁰⁾. فقد تداولت مختلف النماذج على الظهور

(18) في سبيل علم اجتماع روائي - لوسيان غولدمان : الفصل : (الرواية الجديدة والواقع)، ص 285 - غالمير، أفكار 1965.

(19) المرجع السابق، الفصل «الرواية الجديدة والواقع»، ص 324.

(20) في الرواية العربية المعاصرة، د. فاطمة موسى، فصل : «نجيب محفوظ وتطور فن الرواية»، ص 27، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972.

عبر رواياته من النمط التاريخي الى نمط الرواية التجريبية الجديدة مروراً بمختلف ضروب الواقعية : من واقعية اجتماعية وواقعية اشتراكية وغيرهما.

وَيَتَمَنَّى لَنَا أَنْ نَشِيرَ إِلَى أَنَّ السَّنَوَاتِ الْخَمْسَ الَّتِي عَقِبَتِ الْحَرْبَ الْعَالَمِيَّةَ الثَّانِيَةَ مَبْأَثَةً تَعِدُ الْمَرَحِلَةَ الْفَعْلِيَّةَ لِمِيلَادِ الْوَاقِعِيَّةِ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ عَلَى يَدَيِ نَجِيبٍ مَحْفُوظٍ. وَلَا يَعْنِي هَذَا أَنَّ الْمَحَاوَلَاتِ السَّابِقَةَ لَمْ تَنْتَسِم بِالْوَاقِعِيَّةِ، بَلَّيْ أَنَّ مَحْفُوظَ فِي هَذِهِ الْمَرَحِلَةِ كَانَ يَقْدِمُ رَوَايَاتٍ تَعْبِي ذَاتَهَا كَنَمَاذِجٍ تَنْتَسِبُ إِلَى هَذَا التَّيَّارِ. فَتَوْفِيقُ الْحَكِيمِ وَطَه حُسَيْنٍ فِي الْعِشْرِينَاتِ وَالثَّلَاثِينَاتِ، وَبِحَيِّ حَقِي وَسَوَاهِ فِي الْأَرْبَعِينَاتِ، كَانُوا يَقْدِمُونَ نَصُوصًا لَا تَخْلُو مِنَ الْكَثِيرِ مِنْ سِمَاتِ الْوَاقِعِيَّةِ. بَلَّيْ أَنَّهَا لَمْ تَكُنْ تَرْفَعُ رَايَةَ الْإِنْتِمَاءِ صِرَاحَةً وَلَمْ تَكُنْ لَتَبْلُغْ مَا بَلَغَهُ أَدَبُ مَحْفُوظٍ مِنْ اكْتِمَالٍ وَنَضْجٍ فِي الْمَسْتَوِيِّينَ الْفَنِيِّ وَالْغُرَضِيِّ.

لَكِنِ الْوَاقِعِيَّةُ فِي الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ لَمْ تَتَّخِذْ شَكْلَهَا النَّضَالِي الْإِشْتِرَاكِي إِلَّا بَعْدَ ثَوْرَةِ سَنَةِ 1952 فِي مِصْرٍ. فَأَصْبَحَ تَبْنِي هَذَا الْمَوْقِفِ يَعْبُرُ عَنْ اخْتِيَارَاتٍ سِيَاسِيَّةٍ إِيدِيُولُوجِيَّةٍ وَحَضَارِيَّةٍ عَامَّةٍ وَيَتَجَاوِزُ مَجْرَدَ التَّقْلِيدَةِ الْأَدْبِيَّةِ. وَهَكَذَا بَرَزَ التَّرَكِيزُ عَلَى أَنْمُودِجِ الْفَلَاحِ الْمِصْرِيِّ بِاعْتِبَارِهِ رَمْزًا لِلطَّبَقَاتِ الْكَادِحَةِ الَّتِي تَأْبَى الْوَاقِعِيَّةَ الْإِشْتِرَاكِيَّةَ إِلَّا أَنْ تَكُونَ نَاطِقَةً بِلِسَانِهَا وَمَعْبُورَةً عَنْ آمَالِهَا وَمُخْتَلَفَ وَجْهِ طُمُوحِهَا. بَلَّيْ بَرَزَ أَنْمُودِجُ الْفَلَاحِ الْمِصْرِيِّ بِكُلِّ أَشْيَائِهِ الْحَمِيمَةِ : فِي مَسْتَوَى اللَّبَاسِ وَالْأَدَوَاتِ وَالسَّكَنِ وَوَسَائِلِ النَّقْلِ وَأَسَالِيبِ الرِّيِّ، بَلَّيْ تَجَلَّتْ صُورَتُهُ ضَمْنَ إِطَارِهِ الْخَاصِّ حَيْثُ تَحَفَّ بِهِ الْأَرْضُ بِطِينِهَا وَمَائِهَا وَنَبَاتِهَا وَأَنْبَاتِ سَوَاقِيهَا.

لَكِن ! هَلْ مِنْ الْيَسِيرِ أَنْ نُقَرَّ بِأَنَّ جَمِيعَ الرِّوَايَاتِ الَّتِي تَتَضَمَّنُ حُضُورًا كَثِيفًا جَدًّا لِلْأَشْيَاءِ هِيَ فَعْلًا رَوَايَاتٌ وَاقِعِيَّةٌ ؟.

عَوْدًا عَلَى بَدْءِ نَفْسِنَا حَيَالَ الْإِشْكَالِ الْأَكْبَرِ الَّذِي كَانَ مِنْهُ الْإِنْطِلَاقُ وَبِهِ الْإِسْتِهْلَالُ : مَا نَوْعُ الْوَشَائِجِ الَّتِي تَصِلُ الْأَشْيَاءَ بِالْوَاقِعِيَّةِ وَمَا مَدَى مَتَانَتِهَا ؟ فَعَلَّ لَنَا إِلَى الْأَمْرِ عَوْدَةٌ ؟.



لَنَا اللهُ وَالْحُبُّ وَالْوَطَنُ الْقَائِمُ

شعر : محمد العياشي طاع الله

القناديل مصفاة

لا حمام يحط على مرّجنا
لا فصول تيمم إغصاننا بأخضرار الروابي
ولا عندليب على ربيعنا فالربيع أبى
أن يزور بسائتنا

ARCHIVE
http://Archivebe.com

ليل يعتق أحجية للخيارى
سعال تورع ليلا
سؤال تاجج في القلب فالتذبذبه سعالا
العنابر أنثها الخائبون بجرذانهم
والعناكب تغزل قصّة سلطانهم
يا حبيبي ،

لَنَا اللهُ وَالْحُبُّ وَالْوَطَنُ الْقَائِمُ

قادمون بلا موعد
شجر يقفني شجرا
قادمون
شجر يقفني شجرا
قادمون
لَنَا اللهُ وَالْحُبُّ وَالْوَطَنُ الْقَائِمُ
سنلوك كل الجداول في ولحة القلب
يا وطني ،
عائدون

قَادِمُونَ إِلَى الْعَرْصِ وَالْأَرْضِ وَالْغَيْظِ
يَا وَطَنِي إِنَّا زَاجِفُونَ
الْعَنَابُ أَثْنَاهَا الْخَائِنُونَ بِجُرْدَانِهِمْ
وَالْعَمَامُ أَضْجَرَهَا الشَّبِيقُ الْهَمَجِيُّ ،،
وَالْعَنَاكِبُ تَغْزِلُ قِصَّةَ سُلْطَانِهِمْ

يَسِيلُ السُّؤَالُ بِذَاكِرَةِ الْمُبْعِدِينَ
وَتُغْنِي الْجَدَاوِلُ لِلْيَاسَمِينَ

أَيَا حَبِيبِي

لَنَا اللَّهُ وَالْحُبُّ وَالْوَطَنُ الْقَادِمُ

لَمَسْتَ بَعِيدًا

فَحَسْبُكَ أَنْكَ لِلْقَلْبِ لَيْمُونَةٌ يَسْتَظِلُّ بِهَا
وَأَنْكَ لِلزُّهْرِ أَفْضَلُ مِنْ فَطْرَاتِ النَّدَى
وَلِلْعَمْرِ أَجْمَلُ مِنْ لَحْظَاتِ الصَّبَا

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

فَيَا الْوَطَنُ الْمُوْغِلُ فِي الْحَشَا
لَكَ الْأَمْرُ مُحْتَفِلًا بِاخْتِصَانِ الرَّدَى

أيلول 1988

قراءة في «قصائد لمدار الجزيرة»

الشاعر محمد أحمد القابسي (*)

بقلم محمد بن جماعة

يحاول الشاعر محمد أحمد القابسي في هذا الديوان أن يضبط ملامح الانتماء الحضاري في زمن تشعبت فيه الأمور واختلطت، في زمن الشعر ولا شعر في زمن الكلام والايقاع والوزن... في زمن الإصرار على القول والرسم بالكلمات : «قصائد لمدار الجزيرة»، حوار متواصل في اثني عشرة قصيدة على عدد شهور السنة، جاءت لتعلن عن بداية الجولة في عالم شاعري خصب وعليه بطبع المعايينة والمشاهدة الميدانية : في عالم يعيش ونعيش فيه، عالم نتنفس فيه مزجاً من الخضرة والاصفرار.. في هذه الزحمة من التناقضات تبدأ الرحلة.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قصائد المدار :

اختار الشاعر التعبير المباشر فجمّد الواقع المعيش في العالم العربي الاسلامي من جهة والعالم بأسره من جهة أخرى حيث يجعل - أي إنسان - في أي مكان كان شريكاً له في تلك الأحاسيس.. الناتجة عن صدمات حضارية داخلية وخارجية :

«لمدار الجزيرة صليل السيوف

وعري الأعراب...

(*) نصّ مداخلة قدمت بحضور الشاعر بنادي الشعر بصفاقس وذلك يوم : 12 مارس 1988. وهذا النص هو عبارة عن ملاحظات سريعة ساهمت بها في تقديم الديوان.

واخضرارُ السَدرةِ والعانة !
واشتعال المدِّ بين النّصل
والنّطع
والنّماء

... / ...

وطن تحكمه هندُ
تتربّص فيه حمزة
تقرأ عشب الأبراج
تتداخل في الثّور
في التّلو
في العذراء».

هذا المدار هو مصطلح فلكي ورمزٌ للتّنجيم والأسطورة وقراءة الكفّ و«التنبؤ» فكانت الجزيرة كمنطلق العرب ومنبع أصالتهم والآن وقد توزعوا هنا وهناك... هذا المدار، هو فلك الجزيرة، يحدّد مركز العرب حيث يحيط بهم الماء من أربع جهات... والشاعر هنا لم يذكر لفظة الماء بل بطنها معنوياً داخل لفظ «الجزيرة» والماء هو معنى الحياة والموت في آن واحد، فالماء أساسي في حياة ساكني الكائنات، وإذا انهمر طوفافاً هلك جميع الخلق. ومع صور الكهانة وطقوس التّنجيم تبرز لنا نماذج حيّة من الحياة الصحراوية عند العرب؛

«يزهرُ تاريخُ الأعراب بالشّوك
الرّمْل في الحلق
وفي الخطو أحرّاش الصّحاري
فيا أيّها الوطنُ الذي جئنّاكَ نسعاً معَ
الشمس،
ها نحن في وادٍ من غير ذي زرع
ها نحن في الفجّ.. الفجّ
الفجّ!!...»

في مدار الجزيرة، عربٌ تَمَرَسُوا شظف العيش، وتنفَسُوا ريح الشوك
والرَمال الصَّحراوية والجفاف، فكان «النَّسغ والشمس والوادي والفَج» تقابل في
الصَّورة والمعنى يتمثل أمامنا؛ فمن جهة ترمز الجزيرة في العادة إلى الغصب
والثَّراء والعطاء، يأتي بها الشاعر في صورة القحط والجذب «ها نحن في وادي
من غير ذي زرع» ويؤكد ذلك المشهد الصحراوي الحي الذي تفتن في
وصفه، فانجلت الحركة الفصليّة والمعنويّة داخل هذه الصَّورة، وكأنني
بالشاعر تفاعل مع مشاهد من «فيلم» الرّسالة لمصطفى العقاد وحسبي
المشاحنة التي كانت بين حمزة وهند بنت عتبة إلى جانب مشاهد الصحراء
والجريد والنوق والخيل والصَّخر... فكان العرب بتقابل الجزيرة والخصب
والشمس والرمل الذي «في الحلق» وقلة الزّروع وعدمها، خصوبة وجذب،
ماء وجفاف؛

بين الذات المفردة والجماعة :

برزت خصائص المكابدة الذاتية في القصيد الأول من هذا الديوان،
فظهرت معاناة الشاعر في العديد من الأسطر، معاناة كثقل هذا الحمل
الحضاري النابع من أصل الجزيرة، جزيرة العرب...

«آه.. من يبيعني جناحين للجسد
الأغلال،

من يأخذ أيام العمر..

ويزرعني دفناً في أوصال الطيور المقرورة؟!
... / ...

فأزرع كلامي في آخر هذا العصر
وموحش حلمي كليل الجزيرة!!
... / ...

واضحٌ حزني كالمرايا..

ساطعٌ فيه نجيع أمي القنيله..»..

ويزداد الشاعر وضوحًا عندما يؤكد بضمير المتكلم :

«... أنا جنّت...»

... / ... أنا ما غبتُ...»

«... أنا متعبٌ...»

إلى أن يخلص إلى الالتحام بالجماعة فيقول :

«إني أراك (وأنتِ معي)..»

وها نحن التقينا..»

ثم سرعان ما يُعوّده الحنين إلى الذات الفرد فيأتي المتكلم :

«فلا أنا غريبتهُ الريحُ».

إن ذات الشاعر محمد أحمد القابسي موزعة على أغلب أشكال الحياة الماضية، ملتصقة فيه أشد الالتصاق وكان «المجد عربات تحملها خيول من ذهب» وكان «أبو لبابة الراحل» وكانت النوق والحذاء والجباد، وكان الشيوخ وكان الصبار وكان السجاد وكان الملح.. عملية مكاشفة بطلها النفس المنتمية والواقع المعيش، ووراء عملية المكاشفة هذه ظهر فعل التراجع أو الفئانية (la redondance) (*).

معنى الاغتصاب :

قبل أن «ينتجع السيف جسد الورد» يحملنا الشاعر في قصيد «رسمها نجود الفضة والبرق» (ص 17) إلى الوطن هذا الاسم المقدس فيصرح بتعبه وكيف يبئله المطر الذي يتدفق بالتأسي.. و«يزرع الوجه بساتين من الغربية في الوطن، ففيه يجد الاجهاض ساعة الولادة والبكاء مساء العرس وصباح الفرح ... الخيانة والتعهد، وأمام هذه السياسة الاقصائية يفرز في ذاته عامل

انظر الديوان ص 20 - 21.

البحث عن الحل ... لكن دون جدوى، فيلجأ إلى الأنثى للمسوى وتأتي هي معه وتكون الحناء ... وبسؤال عنيف يقول الشاعر :

«كيف يكون الوطن؟؟»

ويتبع هذا السؤال استفهام آخر لا يقل خطورة :

«كيف تلون الأصباغ وجهي؟!»

فهل تكون المواطنة هي تلوين الوجه بالأصباغ؟! ويعرف الوطن قائلا :

وجه المريدين وجهي

وأنا المباح طعني..

وأشجار الخيانات تخرج من أصابعي

تطلع مع العشب

تخضر!

الوطن : مريد وشيخ، رئيس ومرؤوس، فاعل ومفعول به، هكذا صور لنا الوطن وأي وطن هذا؟! الذي تباخ فيه السماء وتنبت فيه أشجار الخيانات. وقبل أن «ينتجع السياف جسد الورد» يظهر معنى الاغتصاب في هذا المشهد، والورد هي الوطن!! عندئذ يقوم الشاعر بعملية تعزية إذ يفتح «سيدته» للاعتراف وأي اعتراف؟ واقع مر يعيشه العربي في وطنه، مسلوب الحرية رازحا في التعب والألم فيصعب مشاهدته في المرأة ويوجه إليها كلامه مخاطبا إياها بجملة من الأحاسيس المرفهة في عالم مليء بصور المطر والشتاء ويتم العصافير والشعراء وحزن القرى البعيدة واليتم والاكتئاب... ويعترف في النهاية بأنه القرمطي وأنه الموغل في التصوف وأنه المنتظر لثورة الماء وهنا يذكرنا بقصة نوح حيث وقع الطوفان واستعملت السفينة، سفينة النجاة.

إن الاستعمالات اللغوية في قصيدة «الورد» مشحونة بمعنى الاغتصاب والعنف والألم والاغتصاب هنا ليس اغتصاب المرأة بل هو اغتصاب الفكر والرأي وحق الكلمة!!.

«سلاسل للسجن»

«شيق الحزن في كالأبراج»

«أنا القميص، الجرح، الدّم القاني المحمّر»

ترصيف متواصل لمعاني الألم ومعاني الشعور بالتسلّط.

زَمْنُ تخزين الأحزان :

هذا زَمْنُ تخزين الأحزان : (معنى سلبي)

وموت الأمانى : (معنى سلبي)

واخضرار التّطبيع...» (*) : معنى سلبي وإيجابي

ويذكرنا هذا المقطع بالشاعر الفرنسي ألفراد دي فيني (Alfred de

Vigny) الذي يقول «Souffres et abstiens toi» ويقول «Souffrir sans gémir»

وهذا مبدأ من مبادئ (Stoïcisme) الروائية. إن هذه المعاني تأخذ حجماً كبيراً

في جلّ القصائد التي جمّعها الشاعر في هذا الديوان. وينطلق مع فعل الأمر :

«خزّن» خزّن لعلّه يقلّل بذلك آلامه ووجهه الملازم.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الوطن المرأة :

(لبنان، تونس، فلسطين) و«مديح إلى سيّدة البهجة» غزل مبطن هدفه

الوطن والأرض المغتصبة، وقد ترتبط هذه العملية تونس فكانت بمثابة الأمّ

الساخرة على ابنها العليلين أو الأب المنتظر عودة ابنه من سفر شاقّ

وطويل، أو انتظار أمدهم لمسجونين دقت ساعة سراحهما! إن الشاعر محمد

أحمد القابسي، قد سعى بكلّ جهد إلى إثبات هويّة لبنان وتونس وفلسطين،

الهوية الحضارية الموغلة في الأصالة والمجد النابعين من الجزيرة العربية.

«يا امرأة واحدة»

عديدة : ...» ص 35.

(*) ص 29 - الديوان.

«يا امرأة البوح الأول
أستعيد بكر التشهي
وأركبُ معك صهوة الفرس الجامح
(أنت أغريتنني بالرحيل
وبالزمان الجميل)
وهذا الفناء أول الخطو إليك
فهاث وجهك أأس فيه مملكة الياسمين».

ملاحظات عامة :

مع الوطن والانتماء كان ألم البحث عن الذات داخل هذا الديوان، فتوغل الشاعر في خبايا التراث وكشف عن سمات مجتمع عربي إسلامي. ميزته الصحراء والقفر؛ بحث متواصل في منافي الصحراء، ابتداء من قابس وحامتها وبقية المناطق الجنوبية؛ وقد حاول مع ذلك تسليط الأضواء على «الاضرار» الصحراوي فكان «الشيخ» وكانت «الحناء». ومن خلال ما تقدم تبرز لنا ذات الشاعر الكامنة في هذا العالم الرملي والطيني الممزوج بالماء ... وسرعان ما يرتبط الشاعر بالمرأة من جديد فيتعلق بها تعلق المستنجد وإن كانت تأتي في أغلب القصائد عنواناً للبوح والتعبير عن المشاعر والتداعي وخاصة في باب الحب والغزل، استعملها الشاعر هنا كوسيلة أخرى، فهو يريد أن يجمد فيها الوعي بالقضية، قضية الانتماء الحضاري، إلى أصل نبت بالصحراء، صحراء «الجزيرة» فاخضر واشتد عوده بالرغم من الجفاف. وكانت المرأة الأداة الأولى في عملية التعبير عن الرأي داخل هذا الديوان إلى جانب الأدوات «الرمز» الأخرى ... كالماء - وبعض المصطلحات الأخرى - إن المرأة قد بهرت الشاعر لا من حيث جمالها وأنوثنها فحسب بل أغرته من جانب نفسي خفي ألا وهو مجموع خصائص الحس المرهف لديها، التي لا تختلف عن شاعرية أي شاعر، فيحاول انطلاقاً من ذلك أن يبت آلامه فيها فيتقاسمها التعب الحضاري، لكن يفاجؤنا أحياناً حتى يستعمل هذه الأداة في معنى الحكم والسيطرة؛ فتأتي «بلقيس».

ويبدو الشاعر تارة أخرى ذا ألم مبطن وقلق فيسرع إلى «الماء» ويلجأ إليه، والماء رمز للطهر والارتواء والماء جزء من الوطن، فإذا كانت صحراء وطنه فلا بد من جلب الماء إليها للارتواء أيضا ... هذه الأرض عليها كانت «الدماء» وهي نتيجة للحروب وغرز السيوف، والدم.

في الاعداد القادمة

- اهتمام الصحابة بحديث النبي صلى الله عليه وسلم
بقلم الأستاذ عبد الكريم العطياوي Sakhrat.com

- أبو العلاء ناقدًا في رسالة الغفران
بقلم الحبيب الدريدي

- الهاجس

بقلم سامي محمد الرجباني (من ليبيا)

- الثقافة الإسلامية والتغيير الحضاري
بقلم الأستاذ عبد الكريم الوسلاوي

- الصراع التراجيدي في مسرحية أهل الكهف
بقلم عمّار العوني

قصيدتان

شعر : الحبيب الدريدي

○ قصيدة أولى

دقوا ورائي الطبول
أنا الفارس قد أسرج الصواهل
والتحف بغيش الليالي
وضرب في أرض جفافها طويل
ويطول

★ ★ ★

دقوا ورائي الطبول
أنا الذي يخرج من رحم المناهل
يولد مالفاح الفصول
أنا الذي يهب الخصب
لما تعقم المزارع
تجدب الحقول

تونس في 18 فيفري 1987

○ قصيدة ثانية

أتسدر بالعتماث
أسرج مهري للغزوات
بين عويل الريح / هزيم الرعد
وزغاريد صبابا الليل العجريات

سيفي دلوق
وجوادي إخليج
لا يثنيه سديم
تغريه المسافات

أعتك عند أسوار
تحرصها أقانيم وابدة
تلحق العسف والعنات
المظ قوسي
أحدجهم
أفاسق عُرَتهم واللات
وأعود
بالغار مكلًا
نعممني التيجان
تجللني الرايات



سليانة في 7 سبتمبر 1987



من الانتفاضة ... إلى الثورة في مسرحية : غلام الحاج حميدة

بقلم : عبد العزيز كمون

تأليف : خميس العجرودي

إخراج : حاتم الغانمي

تقديم : فرقة الحبيب الحداد بباجة

(أحرزت على جائزة النص في المهرجان القومي
العاشر لمسرح الهواة بقربة 1983).

دراسة نص من إعداد عبد العزيز كمون

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الفكرة العامة

أم الخير امرأة ريفية متأصلة في طباعها وحازمة في مواقفها لها ابن
دعي للخدمة العسكرية، تملك قطعة أرض مجاورة لأملاك الحاج حميدة وهي
مربية للدجاج كجل أهالي الريف غير أن كلب الحاج حميدة أو «غلامه» كما
يسميه أهل الشمال الغربي ببلادنا كان يصطاد دجاجة كلما وجد الفرصة
وبينما كان القوم يظنون أن المفترس هو ثعلب أو ذئب أو قط بري يكتشفون
الحقيقة في حين كان الحاج حميدة يخطط للاستحواذ على ممتلكات القرية
ويسخر الأهالي لخدمة مصالحه سواء باستغلال عرق الفلاحين والعمال
كالراعي عبثة وساسي الخماس أو بمصانعة وإرشاء السلطنين الدينية
والسياسية كما يرمز إليهما الكاتب بالمؤدب والعمدة.

البناء الدرامي

يبدأ النص بحوار بين الحاج حميدة والمقدم نحس من خلاله بالانسجام بينهما ونتعرف على «غلام» وعلى وعي صاحبه بصنيعه لكنه يتغاضى عن ذلك.

ثم يتتالى ظهور الشخصيات عبثة والمذب وساسي ومعتوق ويلجأ الكاتب الى تصوير اهتماماتهم الهامشية ليركز فيما بعد على مشكلة «الافة» أو مصيبة غلام الحاج حميدة. وفي نفس الخط تبرز بقية الشخصيات مصباح وأم الخير. وتبدأ معالم كل واحدة منها تبرز في نقاط التقابل والخلاف أو التماثل والاختلاف بينها تمهيدا لتصعيد الصراع ... فهذه مثلاً نظرة الحاج إلى أم الخير متممة بالحدق والشائنة «أيه تستاهل ... لسانها طويل ... العيفة مولى بيتها مات مهموم من شر لسانها ... مات مظلوم».

ونفس النظرة تزداد حدة وقساوة أزاء مصباح وأبيه «عاش على الحشيش مع هوشي ويكبر ويصبح سي مصباح» ويتخلص من سياق هذه النظرة إلى تصوير علاقة جيلين من خلال تلكما الشخصيتين في واقع مجمد لم يطرأ عليه تغيير يذكر.

وعند هذا الحد نستطيع أن نحدد مواقع الشخصيات من بعضها البعض وقدرتها على تحديد مواقفها. وتلوح في دائرة الصراع الأولى مشكلة الأرض بين الحاج حميدة وأم الخير وتبرز مضاعفاتها وتبدأ المعاناة تأخذ مجراها مع الحدث وتتضاعف بمؤثرات مشكلة الافة التي روعت الأهالي وتأخذ أبعاداً أخرى عند بقية الشخصيات فهي عند الخماسة أو العمال ناجمة عن وضعهم والمظالم المسطرة عليهم من قوى الاستغلال وهي عند المعلم أو المتقف متأنية من وعيه بالتناقضات وانعكاس القيم بسبب تدهور الأوضاع على جميع الأصعدة وانعدام التوازن داخل المجموعة الضيقة وفي صفوف الأمة الواسعة.

وتلعب هذه المعاناة الذاتية دورها في تفاعل الشخصيات وجعلها قادرة أكثر على الوعي بضرورة تحدي محنها من أجل تغيير واقعها ولم تجد فرصة

أفضل من الشعور المشترك ازاء مشكلة الافة. واعتنى الكاتب برسم هذا الشعور القائم المرير الذي استطاع أن يكون حافظا على التفكير في الفعل. وبالفعل وحده تستطيع تلك الشخصيات أن تصحح مجرى الأمور وتتصدى للضغوط فتكسر قيودها.

ولو تمعنا مليا في تركيبة النص لوجدنا علاوة على هندسة المجموعات وقياس الموقع والمسافة بين الشخصيات وتدافع الاحداث بين المنعطفات والخطوط لتلتقي في المفترق وتنصهر في درب موحد، قلت لوجدنا الوجه الآخر للتركيبية. فتبدأ المعاناة ذاتية وتنتهي جماعية وتتخطى الشخصيات في رحلتها الاطوار التالية :

- الطور الأول : من الشعور بالمعاناة الى التعبير عنها.

- الطور الثاني : من التعبير الى التفكير والتدبير.

- الطور الثالث : التنظيم والتنظير.

- الطور الرابع : التنفيذ.

والتنفيذ لا يأتي دوما بالهدف المنشود للوهلة الأولى فلا بدّ ان من التجريب. وبالفعل نرى المجموعة تحقق أهدافها بعد التزامها بشروط العمل والتجربة. بقى أن نشير الى أن الكاتب استعان بجملة من الاستعمالات الطريفة التي ساعدت على تطوير الحدث بدون افتعال. ونذكر على سبيل المثال الرسالة التي بعث بها مفتاح الى والدته ودورها في الكشف عن جانب من الصراع بين شخصيتي الحاج حميدة وأم الخير وبلورته فيما بعد.

الحدث المسرحي

جعل الكاتب من الافة المجهولة النواة التي يتمحور حولها الحدث واعتنى بتشخيص مضارها وانعكاسها على المجموعة المستضعفة لتكون جذيرة باستقطاب الاهتمام وقادرة على توجيه الصراع الذي بلغ حدا من التوتر جعل من مقاومة تلك الافة رمز الاجماع حول القضية المشتركة. ولنا لنجد تفصيلا

واضحاً في النص وضافياً لهذا المفهوم، اذ يتكرر تساؤل الأهلالي - أكثر من مرة - عن مصدر الافة وأوصافها. من ذلك هذه الفقرة :

- ساسي : السارق هجم الليلة مرة أخرى على بيت أم الخير مرق لها
دجاجة : يعرفها وحيدة .. لو هجم علي أنا يا مقدم نقتله
وترتاح منه الدشرة صحة له.

- المقدم : يا ناس أوعوا .. ما فمة حتى سارق في الدشرة : قلتها
ونعاودها ألف مرة الى هو ثعلب وثعلب خبيث ..
- عيشة : وأنا نقول ألف مرة يا خالي .. رابح ذيب .. ذيب خطير.
- معتوق : الذيب ما يهجم إلا على الخرفان .. أما ها الافة مسلطة
على الدجاج .. ودجاج من ؟ دجاجنا .. ما يكون الا زيرد
«ابن آوى».

- أم الخير : ذيب أو زيرد أو ثعلب .. ما والى الا بدجالي .. الكلب بن
كلب ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

ثم ترد نفس المعاني في نفس السياق تقريباً.

- معتوق : الأرنب المحبوس في الحجر ما لقيت له أثر.
- المقدم : تمكن به الثعلب.
- عيشة : ذيب يا خالي رابح.

ولكن يبرر الكاتب هذا الانشغال المتواصل - علاوة على تكرير الموقف - فهو يشخص التبعة الثقيلة التي يستحملها الأهلالي من تلك الافة :

- ساسي : المعتوق مكدر من أجل أرانبه .. اللي .. تضيع نهار بعد
نهار.
- المدب : ارانب الدشرة كلها ودجاجها وأوزها تضيع نهار بعد
نهار .. ما معنى المعتوق وحده يحمل همها.
- ساسي : وكلنا حاملين همها .. كل واحد بنوع .. كل واحد
بشكل .. الدشرة حاملة هم الافة اللي تسلطت علينا .. كل

ليلة يفزع بيت .. وكل ليلة تتلف دجاجة .. أوزة ..
أرنب ..

وهكذا تصبح تلك الافة رمز القوى المعادية التي تنهش جسم الدشرة
وتستنزف ثروات أبنائها مما سيدفعهم لمكافحتها، ولئن بدا هذا العمل مرتجلا
وغير محكم في البداية اذ كانت المطاردة للعدو شبيهة بالانتفاضة السريعة
ضد تلك القوى في غير اعداد ولا توجيه ولا تنسيق :

- أم الخير : ما يكون يهرب الا من هنا ..
- سياسي : لا من هنا .. هذا أحسن مسرب للهروب ..
- عيشة : قرب الضوء يا خالي معتوق .. أنا نعرف منين يهرب ..

وعلى هذا النحو لم يكن بإمكان الجماعة أن توفر حظوظ النجاح لعملها،
وكلما تصدت لتلك الافة على نفس الشاكلة كانت الخيبة هي .. النتيجة
الحاصلة وحدها. لكن هذه التجارب المتكررة لا بد أن تملي على أذهانهم
وتصورهم أسلوبا للعمل الناجح. وبالفعل فقد اهتموا في النهاية الى وضع خطة
تتمثل في نصب وانتقاء الطرف الزماني المناسب وتوزيع المهمات .. وهذا
يعني أنه كلما أعيد تنظيم الصفوف وتحقق اعداد الميدان ماديا وأدبيا فقد توفر
الحد الأدنى لضمان النجاح في المقاومة وتبقى مرونة التنفيذ والقدرة على
تلافي المؤثرات الطارئة مؤشرا لا منازع فيه لتحقيق الهدف الكامل. كل ذلك
استطعنا أن نلمسه حرفيا في عمل هذه الجماعة التي أمكنها أن ترتقي بخطتها
الى مستوى العمل المدروس والتنفيذ الناجح. فأول شرط اتفقوا عليه هو
التصميم والتضامن والاتحاد :

- معتوق : اسمعي .. يا امرأة عاونينا نعاونك .. اذا مازلت مترددة
نبطل ..

- أم الخير : أنا معكم في .. كل ما تعملوا ..

ثم التضحية. فبعد أن ظفرت أم الخير بنجاعتها وفرحت بالعثور عليها
كما قالت «خائفة على دجاجتي .. ليل ونهار نلوج .. فرحت وقت لقيتها».
وبعد أن ترددت في الترخيص باستعمالها للمصيدة رضيت بذلك بعد مجاهدة

للنفس وتحل بالنضج والمسؤولية، وهذا لا يعني أن لا ظفر بمطامح الحياة الكبرى كالنود عن الحرمة والكرامة بمكافحة قوى الطغيان دون بذل وتضحية.

ولئن كانت الدجاجة شيئا هينا في نظرنا باستطاعة أي انسان أن يملكه فلقد كانت رمز الملكية النفيسة عند أم الخير بالقياس لفقرها ومعاناتها «ما عندها بعد مفتاح شيء غير دجيجاتها .. ارحم دجاجتي .. المسكينة .. وفكنا من ها الافة قبل ما تعرينا». لكنها تعي وتدرك حق الالراك أن القضاء على الافة هو أنفـس وأولى فهي اذن لا تبخل بمال أو جهد في سبيل أن يتحقق ذلك.

وينضاف إلى ذلك التحلي بالصبر والحكمة واليقظة في هذه الشواهد «اللي يتكلف العسة يرسم فيها من توه حتى الآخر» على عكس ما بدا لاحدهم «نمشي .. نتعشى ونرجع». ومن حكمتهم أنهم رسموا مراحل تنفيذ الخطـة وسعوا الى تقدير احتمالات الفشل لتلافيها «اسمعوا يا جماعة اللي يمسك بالحبل هذا يلزم يكون ثابت وقت تدخل الافة للزريبة .. أم الخير تجذب الحبل المربوط في الباب .. واللي في يده الحبل الثاني يرمي .. الخرنة في رقبة الافة هـكـه ما عاد عندها وين تقلت ..». كما تلمس في هذه الاشارة أيضا ما ذكرناه من توزيع المهام. أما روح اليقظة فنذكر على سبيل المثال هذا الموقف لأـم الخير : «وأنا معك يا مصباح .. المصيدة قدام بيتي .. الليلة ما نرقـد ونرتاح الا ما نشوف بعيني ها الغول اللي تسلط على طيورري» أما الوقت المخصص للتنفيذ فهو ليلة مقمرة «اتهنـي .. الليلة قمره .. أرمي الابرة تشوفها».

ونتيجة لهذا الاعداد والتنسيق المحكم تم القضاء على الافة بعد أن أشرفت أم الخير على تسيير العملية بنجاح باهر وصاحت بأعلى صوتها «حصلت حصلت الملعونة».

لئن كان الحدث متمحورا حول هذه الأزمة التي شغلت جانبها هاما من شخصيات المسرحية فان سيره لم يكن عاريا من ملامسات حية لاحداث ثانوية وجانبية تشغل كامل الاطراف. فأم الخير مثلا منشغلة ببعد ابنها عنها

بسبب مكائد الحاج حميدة والعمدة الذي امتنع عن تسليمها شهادة كفالة في حين أنها تستحقها من الوجة القانونية. كما أنها بحاجة إليها لتتمكن من اعفاء ابنها من الخدمة العسكرية، وهي منشغلة بممارسات الحاج حميدة للضغط عليها حتى تفوت له في قطعة الأرض بعد أن خلال له الجو بإبعاد ابنها.

كما أن الحاج حميدة منشغل بعمله السيلي الذي يستغله لتدعيم مركزه بالدفرة وخدمة أغراضه الشخصية.

الشخصيات

تقديم

تضم المسرحية عشر شخصيات يمكن تصنيف البعض منها الى شقين متعارضين والبعض الآخر الى صنف منبذب بينهما بحسب ما تمليه الظروف. فنجد داخل المجموعة الأولى «الحاج حميدة» فلاح الدشرة رجل المال والنفوذ يلقي الدعم والمناصرة دينيا من «المدب صالح» وسياسيا من «العمدة» ويستعين بـ «المقدم رابع» تاجر الدشرة وهو رجل ماهر، طماع، عديم الاخلاق، بينما نجد في الطرف المقابل «أم الخير» الأرملة المتضررة أكثر من غيرها من اعتداءات «الحاج حميدة» ويلتف حولها كل من معنوق الفلاح الصغير الذي يعاني من الاستغلال وابنه مصباح المعلم الناقم اليائس.

وبين هذين الطرفين نجد «سامي الخمّاس» عامل فني يتعهد الالات الفلاحية ويباشر الاصلاح الضروري لمختلف الأدوات المهنية ثم «عبيشة» راعي ماشية سيده الحاج حميدة وعلان ساعي البريد موظف الحكومة التعيس.

هذه هي اذن شخصيات المسرحية اختارها الكاتب من مستويات اجتماعية وثقافية مختلفة وربما متناقضة وجعل من غلام الحاج حميدة همها المشترك. فسرى مدى توقيفه في رسم ملامحها واهتماماتها ومدى قدرتها

على الاسهام في دفع الصراع وقُدرة الكاتب على تطويرها وفق مقتضيات الظروف وأطوار الحدث.

التحليل

يخاطب الحاج حميدة المقدم متحدثا عن نفسه «الذشرة ملكي» وفي موضع آخر يخاطب عبشة «أنا الحاج حميدة ثلاثة أرباع الذشرة ملكي .. من الوادي الى الوادي .. ماكينة حصاد .. ماكينة دريس .. تركتور .. فيرمة .. حانوت المقدم رابح .. حانوته ملكي .. كريتها له .. يبيع فيها السلعة .. لكن من غير كتب .. بالكلمة .. الكتاب ملكي .. التراب ملكي .. الحيوط والسقف ملكي .. أنا الحصر تبرعت بهم للكتاب .. عندي .. خدامة .. خمس خماسة وخماس .. عندي الغنم .. المعيز .. البقر .. عندي كاليب .. عندي كلب .. كلب سيد الكلاب .. تعرف اللي جدي الأول فلّاح فلّاح كبير». من هذا الخطاب يتجلى الحاج حميدة رجلا أقطاعيا يملك الأراضي الشاسعة الخصبة وهذه الملكية أتت من مصدر الارث عن جده الأول وهذه الثروة نمت بالاستغلال لجهود الفلاحين، وهذا النفوذ صار له بالمرّ على الآخرين لانه ثري. وهو ثري لانه ملاك ورغبة الملكية هذه ملأت وجدانه فهو يكرر مع كل نفس «ملكي» أو «عندي». وهذا التصوير الذي يعرف بوضع الشخصية ويسبر أغوارها يجعلها تحط بقلها منذ بروزها وتشد اهتمامنا لمتابعة أحوالها وهو يمضي في خط مواز بين تسجيل أقوالها وأفعالها وسبر دخالها وما يعتريها من الهواجس ويختمر في ذاكرتها من الفكر والحيل. فهو مثلا يعد عبشة ببعض الملابس حتى يحافظ على مودته «بعد الصابة يا عبشة نتمسوق للبلاد .. نشري لك دبش .. صباط». ويصور لنا مشاغله أثناء الموسم واستعداده لتلك الصابة مخاطبا معتوق «أنت تعرف الصيف والفلاحة وكثرة الخدمة في هذا الموسم».

ثم تلمس قلقه ازاء الآخرين وأم الخير ومصباح بالذات «أنا وأنت والكلب .. نعيش مع بعضنا تحت سقف واحد .. ما عندنا سند .. تعرف يا عبشة السكان يحسدوني .. يحسدونا .. (...) أم الخير مستبدة .. أما الخير

وعرة .. لا توقر لا تحشم لا تقدر ولا تراعي بالعشرة (...) ألم الخير لسانها طويل».

أما مصباح فيقول عنه «ما يفقه شيء من قيمة الحاج .. جاهل .. جهول .. حيوان .. ناكر الجميل ..».

وبينما نراه يعمل على جلب مشروع الطريق المعبد للذئبة مثلما فعل للمدرسة اذا به يستسلم لخيالاته وأمانيه «نحب الناس ينكروني بعد ما نموت وما ينكروني الا بالخير ...». وهذه صورة مضيئة لجانب السمو والمثالية في نفسية الحاج حميدة وهي لا تكاد تلين حتى تقسو قسوة شديدة ولا تسمح لا مثال مصباح أن «يكبر ويصبح سي مصباح». فنحن اذن ازاء شخصية حائرة مضطربة لا تدري ما تفعل لتبلغ ما تريد لانها في صراع مع الآخرين متسلحة بالجاه والمال ظنا منها أنها بذلك تقدر على كل شيء نون محبة وتعاطف، لكن هيهات. فالذكر الحسن لن يتحقق بالعمل على جلب مشاريع الخير للذئبة والاسهام فيها بالتبرع فحسب وانما يتم باحترام الآخرين وحسن مخاطبتهم ومعاملتهم وانصافهم حقوقهم والتعاطف مع همومهم. لكن هذه الشخصية تبدو بعيدة عن كل هذا بل هي مفتونة بقوتها وينزعة الاستعبد التي تأصلت فيها وجعلتها ترفض أن يتحرر الآخرون «أبوه (أي أب مصباح) مازال يكري من عندي .. نفس الأرض ونفس التراب .. عاش على الحشيش مع هوشي ..». بل تستبد به هذه النوازع حتى يندفع الى اغتصاب ملك الغير مثلما فعل لأم الخير : «نز مفتاح (أي ابنها) من غير وقت للعسكر .. وخلصني نقاسي .. طامع في الأرض .. نموت وما نسلم فيها».

وثمة صيغة أخرى عمد إليها الكاتب لمزيد العناية برسم هذه الشخصية وتتمثل في تصوير نظرة الآخرين اليها ومدى تأثيرهم بحضورها - حتى عندما يكون الحاج حميدة غائبا - سواء بمدحها أو باداتها. فالمقدم بمتدحه وهو يخطبه «الحاج وما أدراك من الحاج .. سي الحاج أبو الذئبة وأبو أهلها .. أنت اللي بنيت المدرسة يا سي الحاج .. وحتى واحد ما ينكر فضلك علينا ..». بل يقول أيضا في غيابه «ربي يطول في عمر الحاج» فيجيب المدب «أمين يلرب العالمين». والمدب لا يخفي مودته لصاحب الفضل والمنة

بل لا يخفي عليه ما يقال فيه ويغضب ممن يقدح فيه ويحث المقدم على الانسحاب معه من مجلس يُغْتَابُهُ. وعلى العكس من ذلك تصرخ أم الخير بملء صوتها «هو يشبع ويسمن ونحن نتلوى من الجوع».

وهي تعني بقولها للغلام بينما الاشارة متجهة إلى الحاج حميدة ذاته لكن هذه المرة يُقَرَّنُ بينهما «الجيفة الغدار .. اللي ما شاف الحاج يشوفه هو .. نوريه التسنيس ليل مع نهار». ويرتقي الخطاب الى مستوى ثالث يفرد به الحاج حميدة «طماع .. يحب يملك الأرض ويحوز علينا السماء ..». ويبلغ هذا الصراخ ذروته بالسب في قولها للغلام «الكلب بن الكلب».

وثمة ملامح أخرى من هذه الشخصية نلمسها لا من حديثها أو من علاقتها بغيرها وانما من علاقة بعض الشخصيات الأخرى ببعض. فعندما يطلب معتوق من ساسي «مذرة تكمل بها الكوم». لأن مذارته تكسرت فيجيبه ساسي «اعذرني يا معتوق .. ممنوع علي نتصرف في غياب الحاج ..».

وهذا يدل عما يتمتعهم من شعور بالخوف ازاء صاحب الامر وعما يعاملهم به من صرامة فأحدهم يخشى التقصير في حق العمل بعد أن تكسرت مذارته والآخر يخشى أن ينجر له أذى من اعارته للمذرة. وإذا ادعى الحاج حميدة أنه يملك الدشرة فليس ذلك لانه يملك الأرض وأدوات العمل فحسب وانما أيضا يملك العمال حين يعملون وحين يستريحون فلا يتناولون القهوة الا على حسابه.

وتكتمل الصورة عندما نضيف أن الحاج يمسك بزمام الأمر في الدشرة بل يحتويها ويحكم قبضته عليها حتى لا يعرف أن فيها مشاكل و «الجريدة ما تكتب كان على البقعة اللي فيها مشاكل» اذن فهي «تكتب على المدينة» فقط. والويل لمن يحدث مشكلة والويل لمن يخفي أمرا مثل أمر المصيدة «كل هذا يصير وأنا ما نعلم بشيء» لان ذلك يضطره الى محاكمتهم وادانتهم وتسليط العقوبة الصارمة عليهم لانهم لم يأتروا بأمره «أحكموا على قدر حالكم .. وما تخرجوا من قسرتكم».

أما أم الخير فهي تعيش وضعا مأساويا بالغاً ترى أن «الحاج راقد مطمأن» في حين أنه هو مصدر مأسيتها كلها فهو الذي تسبب في تقديم ابنها للخدمة العسكرية قبل الأوان وبايعاز منه امتنع العمدة عن تسليمها شهادة كفالة. وتصور الحاج أنه في غياب ابنها مفتاح يكون بوسعه أن يمارس عليها الضغوط ويكرهها على التفويت له في قطعة الأرض. وإزاء هذه الحال انقطعت مساعدة ابنها بالانفاق ولم يعد لديها مصدر رزق سوى دجاجاتها اذ تربيتها وتبيعها فاذا بكلب الحاج حميدة يتسلط عليها ليفترس واحدة منها من حين لآخر.

ويشبهها معنوق في معاناتها هذه «الارانب اللي مرببها وموالف نستعان بها قريب تضيع كلها» ويلجأ الكاتب الى اثارة تعاطفنا معها عندما يصور مشاعر اللوعة والمأساة وهي تتذكر ابنها «ايه .. نتفكرك يا مفتاح وليدي .. تشعل النار في صدري .. لو كنت حاضرا يا مفتاح ما كان يصير في أمك اللي صار». لكن هذا لا يجعل منها امرأة ضعيفة يائسة بل هي دوما حازمة آملّة مرتاحة لمودة الناس ومناصرتهم «أم الخير ما تخاف للليل .. واللي ما يسعى ما يلقى .. أنا أم الدشرة أهلها تولدوا بين يدي .. لو ننادي صوت .. تفزع الناس معي». وهي ذات مقدرة وشجاعة «مازال كان كلب تخاف منه أم الخير». مما جعلها تمتاز بروح يقظة برهنت عليها عندما نصبت المصيدة للغلام. وبهذه الخصال كانت مؤهلة لكثير من الأعمال «نعس .. نحن .. نداوي .. نود (...) النهار وقفة ولهوة والليل جري وتلويج في كل واقعة موجودة (...) أم الخير نداوي بالمجان». وبالفعل شاءت الظروف أن يتعرض ساعي البريد علان الى حادث شغل بسبب الطريق غير المعبد فعالجته أم الخير. هذا الدور الذي تمارسه على مرأى ومسمع القاضي والداني من أهالي الدشرة جعلها محاطة بمهابتهم ومساعدتهم. فهذا عبسة يواسيها بالكلمة الطيبة «اهدي يا أم الخير (...) أنت حنينة يا أم الخير» وهي تحتل منزلة مرموقة حتى تبدو كأنها المثل الأعلى المنشود «ساعة ساعة نشعر نحوها بمحبة قوية محبة الولد لأمه». بل ان تأثيرها يبلغ حد التحسيس بمشكل الافة حتى صار مصباح منشغلا به فكانت مصدر الوعي دون أهالي الدشرة التي «والفت بالافة والافة والفت بها» مما سيحفزه على التعاون معها في تدبير

المصيدة. ولئن استطاعت أن تؤثر في توعية مصباح تلقانيا فقد وجدت نفسها مضطرة الى تحريض الآخرين على مكافحة الظلم اذ تخاطب عبشة «تأكل الفضلة وترقد في كيم .. لو طالبت بأجرة أبليك مات سارح عند الحاج تبني صرايا».

هي اذن شخصية ذات أبعاد انسانية كبيرة بقدر ما تقع تحت جناح الضيم والتسلط بقدر ما تقاوم عنيدة مستميتة لانها نبع لا ينضب من الصبر والحنان والحزم. والرفق بالمغلوبين تعالجهم وترشدهم وتنصح لهم. هي كذلك دوما فاعلة منفعة وثائرة مؤثرة تنصدي للحاج وأتباعه كالمقدم والمندب. فهي تقول للأول مثلا : «أنت الجيفة النتن يا سارق يا غشاش» وللثاني : «ضم فمك يا مدب .. أنت معروف .. عود دفلة في واد .. من برة منعن ومن داخل مر .. ووين تهب الريح تميل معها».

وكان بإمكان الكاتب أن يقدم مزيدا من الاثراء لشخصية أم الخير كأن يصورها مضطرة لكنها مترددة في طلب المعونة من الحاج أو من أتباعه بحكم وضعها الاقتصادي الذي ازداد ترددا. وعندها تجد نفسها في صراع بين نفسها الأبية وحاجتها الملحة. ثم بعد أن نراها قد أبلت البلاء الحسن في مجاهدتها تتوفر لها أسباب تساعدها على الخروج من أزمتها الظرفية وبذلك تتعمق صورتها في أذهاننا وتجعلنا نعجب بها ونتعاطف معها أكثر. كما أنه كان بإمكان الكاتب أن يقدم البديل لسلوك الحاج «المسلم» الذي أدى فريضة الحج والمندب رجل الدين الداعي الى «الاسلام» الذي ينصر الظالم بمساعدته على الظلم لان المصلحة تربطه به ويتظاهر بالعلم والعبادة.

ويخاطب معتوق : «أنت ومي مصباح ولدك وكل المدرسة والمعلمين اللي فيها قطرة في بحر علمي» بينما يسخر من معتوق ويرى أنه «ما يعرف يقرأ الا في الاواح». وهو يفتي بغير حق للمقدم الذي يزيد في الاسعار «أنا شاورت المندب قال لي حلال عندك الحق تزيد في اللتر (أي لتر الغاز) من خمسة لعشرين مليم .. أنت وحال الشاري». ويتظاهر بالعبادة فيذكر أنه ذاهب للصلاة ولقيام الليل ومن سلوكه الاجتماعي أنه لا يدفع ثمن القهوة لما ينبغي أن يحظى به رجل الدين من الاعتبار. وهو ليس بحاجة الى العمل لان

شغله الدين والنصيحة. لكن يرى من واجبه أيضا أن يدعو للعمل وللجد لأن «من جد وجد ومن زرع حصد ولا تؤخر عمل اليوم الى الغد». وهكذا فان رسم هذه الشخصية قد جاء ميلا بريشة الكاريكاتير فبدأ صاحبها هزليا في معتقده ومنطقه وسلوكه. ولكننا لم نلمس اشارة من الكاتب الى إدانته كما كان ممكنا أن يجسم الدين الحق مثلا في أم الخير ويقدمها في هيئة من العبادة الخالصة كرد فعل على الكيفية التي كان يتعبد بها المدب.

ومهما يكن من أمر فان شخصية أم الخير لم تفقد من أهميتها وثقلها كما يبدو ذلك من ظهورها الأول عندما دخلت في جو «الصباح والحلبة».

بقي أن نتحدث عن شخصيتين هامتين وإن كانتا بمنزلة ثانية بعد الحاج حميدة وأم الخير هما تباعا المقدم ومصباح ويمثلان امتدادا لهما لكن ليستا في موضع التقابل على غرار الشخصيتين السابقتين وإنما كانتا في موضع الانسجام والتعايش. وفي هذا ما يرمز الى طبيعة التناقضات داخل المجتمع الواحد عندما تتشابك مصالحه على الرغم من تباعد أهداف الكتل والمجموعات المنصهرة في بوتقته.

المقدم رابع تاجر صغير، ساذج، سوقي، لا حظ له من تربية أو خلق أو تفكير، يسيء المخاطبة ويقسم بـ «الحرام» وهو سارق غشاش عديم النصيحة، يمكر ويحتال من أجل المليم والدينار، يتاجر بالخمير خلصة، لا المروءة له يسيد كلب سيده «كلب سيد الكلاب .. أنا نعرفه .. أكثر الوقت عندي في الحانوت». فتصويرها يوحي بأنها شخصية تافهة لا معنى لها ولا وزن ومع ذلك فهي ذات أهمية لأنها تؤثر في سير الاحداث. هو يعلم مثلا أن الكلب مصدر الأذى لكنه يتجاهل الأمر عند حضور الأهالي بل يتظاهر بالتضامن معهم في العمل على الفتك بالافة ويدعي أنها : «ثعلب وثعلب خبيث» وفي الواقع هو الثعلب بالذات كما تتصوره من خلال تصرفاته وهو بالتالي وإن كان امتدادا لشخصية الحاج تبقى شخصيته متميزة ومعبرة عن أنموذج اجتماعي حي : ومن ثم فهي ليست شخصية بعيدة منا أو غريبة عنا وإنما هي تحيا بيننا ومعنا شأنها شأن الحاج حميدة أو أم الخير أو المدب أو مصباح هذا المربي المثقف المتأزم الذي تلقى العلم والمعرفة فعمق

احساسه بالكرامة والمثل وتاق الى العيش الافضل لكنه وجد نفسه في بيئة محرومة مظلومة كلما نظر الى فرد من أفرادها وجد التعاسة تعلو الوجوه واليأس يملأ الملامح ولا يلمس في نفسه أي تميز عن أبيه رغم أن الامل في تغيير الحال كان معقودا على النجاح في الدراسة والظفر بمنصب معادل وتمنى لو كانت أمه حية «خليها تشوف سيد الرجال» وآمال الأب كانت هي آمال الأهالي اذ يقول عبشة «قيمة المعلم ما تعادلها قيمة» لكن الواقع أثبت عكس ذلك.

وأثبت أن المعلم في تلك البيئة لا يمتاز بشيء حتى وقت فراغه ينفقه فيما ينفقه بقية الأهالي كالسهر ومعاقرة الخمر. وإذا ارتئينا أن ذلك كان تقصيرا منه وقلنا كان ينبغي عليه أن يعمل على توفير مناخ ثقافي مثلا وجدنا عندئذ عوامل أخرى علاوة على الضغوط المسلطة من داخل الدشرة كالفقر المدقع وانعدام وسائل العيش من تجهيز أساسي وناد ثقافي بل علاوة على مظاهر التعسف والتخلف فاننا نلمس اضطرابا في ناحية من نواحي العمل التربوي مثل التفقد والادارة وانعكاس ذلك على الارتقاء في السلم المهني. فحين تلعب برأسه المدام يعقب على قول عبشة : «العدد المهني عنده مساس بالخبز» بقوله : «بالامل والافق» بالصعود والنزول، بالترقية والرسوب». هذه الهموم الذاتية تنضاف الى همومه المشتركة سواء مع مجتمعه الصغير كواحد من أبناء الدشرة أو مع وطنه الكبير كمواطن عربي. ويتضح هذا البعد عندما يتذكر يوم 5 جوان بينما كان يراجع حسابات المقدم ويوثق تواريخها فيستعيد الشعور المرير بالهزيمة.

وكل هذه الهموم مجتمعة تجعل منه شخصية مأسوية لها أبعاد أشمل من أم الخير لأن تجاوز المحنة عند أم الخير رهين عودة ابنها والقضاء على الافة والثبات في التصدي للحاج حميدة وما يصنعه بمؤازرة أتباعه، بيد أن الشعور بالمأساة كان أعمق عند مصباح لأن تحديه يقتضي تغييرا جذريا في القوانين والبيئات حتى توضع الامور في نصابها بل ان ذلك لا يعد كافيا ما دعنا نجر أعباء تلك الذكرى وبالتالي فلا بد من تجاوز الهزيمة كي يتجاوز مأساته وحينئذ فالبديل للأوضاع عند مصباح هو التغيير والتجذير وليس الأمر وقفا

على ازالة عقبات طارئة أو أزمات ظرفية كما هو الشأن عند أم الخير. لذلك لم يكن شعورها المأسوي يعيقها عن التحرك أو يدفعها الى اليأس فأمكنها بالدهاء والفعل المشترك أن تنصب المصيدة لغلام وأن تنتصر على الحاج حميدة بعد أن رفضت كل محاولاته في الاستيلاء على الأرض وثبتت بقوة ازاء هذا الرفض. بل ان الظلم لن يعمر طويلا، فها هو ابنها مفتاح يبشرها بالعودة القريية بعدما حصل على موافقة السلطة العسكرية. ويمكن القول في النهاية أنها استطاعت أن تتجاوز مأساتها.

أما مصباح فالأطراف المعنية بمساعدته هي أبناء الوطن الكبير القادرون على صنع قوى التغيير لذلك بدا لنا باهتا يائسا مثمولا لكنه أمل إلى حد ما «فاليوم خمر وعدا أمر» ولئن لم يسعف الحظ مفتاح لمواصلة دراسته حتى يكون عنصرا من تلك القوى المنشودة تشد عضد مصباح فإنه وجد في أم الخير مصدرا يلهمه القدرة على الفعل وجعله يسهم في القضاء على الافة.

وهذا التحول الايجابي في تَوَجُّهَات هذه الشخصية يوحي بقدرتها على المضي في درب العمل الدؤوب من أجل تجاوز محنها. فرغم صورتها الانهزامية استطاعت أن تتحدى رواسيها وتؤمن بالنصر. وهذا يعني أنها قادرة على الاسهام في تغيير ما حولها بعدما أثبتت عزمها على تغيير ما بنفسها بل انها تسللت من دائرة الوجود الصفر الى عالم الاحياء الفاعلين.

ولنا أن نقساءل الان لماذا كان مصباح يتعامل مع المقدم رمز الخيانة والخداع في حين كان يكافح قوى الجور المتمثلة في الحاج حميدة وعمالته ؟ لنفترض أن البثرة تخلصت من وجود هذا الاخير بالنفي أو القتل فهل ينتج عن ذلك زوال تلك القوى المعادية ؟ كلاً والسبب هو أن هذه القوى تكمن في طبيعة الاوضاع المنخرمة وبالتالي فإنه ثمة احتمال دائم لوجود «X حاج حميدة آخر» مادام الواقع لم يتغير فالعمل اذن ليس موجها ضد الاشخاص بل هو يستهدف البنى بالدرجة الأولى. فلم ير مانعا من التعامل مع المقدم رغم تفاهته عندما وجد نفسه مضطرا لذلك ولوقت ما، اذ يمدّه بالخمير مقابل ما يقوم له به من أعمال حسابية تهم متجره.

ومهما كان تفسير هذا التناقض الغريب فهو يضيف بعدا جديدا لمأسوية هذه الشخصية بما تعانيه من آلام وما تتطلع إليه من آمال وتقلب فيه من أحوال الوعي والغيوبة. وهي معاناة تنبع من ازدواج بين ثقافتها ووضعها اذ هي عاقلة، شقية، قادرة على نقد الاوضاع لكنها مكبلة، واقعة في الأسر.

وعلى الرغم من ذلك فقد وجد مصباح في العمل الجماعي مع المستضعفين من أهالي الدشرة بالتعاون مع أم الخير بداية القدرة على الفعل الذي قد ينضج ويرتقي الى مستوى العمل المنظم وما ينشده من إرادة التغيير.

وفي الخط الخلفي تقف شخصيات دونها لكنها واضحة السمات نذكر في مقدمتها معتوق الفلاح الصغير وساسي الخماس. وأول سمة تميزهما هي الانسحاق فهما شخصيتان مغلوبتان، لا حول لهما ولا حيلة وهما رمز السواد من العمال في أضخم القطاعات الاقتصادية أي الفلاحة والصناعة. قد غلبت عليهما الرهبة من الحاج حميدة رمز السلطة والنفوذ فلا قدرة لهما على مواجهته أو مطالبته بحقوقهما مثلما نصحت بذلك أم الخير بل كل ما يصدر عنهما هو التشكي والتعزية والغمجمة دون أن يبلغ صوتهما إلى مسمع الحاج. فهما أولا يشتركان في نفس المعاناة : «معتوق عشريني وعشرة الخماسة عشرة جهاد .. أنا ومعتوق نعرفوها». ثم ساسي نفسه يحدث عنها مصباح : «خبرة مرة ها الخماسة». أما وضع هؤلاء فقد عني به الكاتب وبين أنهم يعملون رقة عيالهم بدون توقيت ولا ضمان ولا حقوق ولا حريات : «مولي المال مرتاح والخماس يجاهد ويا ليتة وحده حتى عياله معه واحد شافي تاعب وواحد رافد مرتاح».

والخماس يعاني دوما من التبعية لمستأجره لأن التسبقات المالية التي تدفع له هي بمثابة الأجر المسبق مما يضطره للامتثال لكل الشروط المفروضة من الاعراف : «مبلغ كبير في نعمة ساسي .. مسكين .. ان شاء الله الصابة كبيرة .. على الأقل يخلص ديونه».

ثم ان الأسوأ من هذا هو تسويق الأرض وتقاسم الارياح بين الملاك والفلاح لكنها قسمة جائزة يمتص فيها مجهود الفلاح. وعلاوة على ذلك يلجأ

الملاك الى الغش بتسويق الأرض غير الصالحة للزراعة فتأخذ وقتاً أكثر وجهداً أوفر يقول سامي عن معتوق : «يا ليت مازال خماس .. على الأقل يأخذ معنا الخماسة .. الحاج كرى له الأرض اللي ما يشقها الا المحراث العربي .. وما يشقها الا بجهد جهيد وعرق سيال .. كلها وعرة وكثرة حجرها الصم وعراقيها قضت على ترابها .. صابنها ضعيفة وما تخلص كراها».

وهذا الوضع المتعلق بالخماسة ومتسوعي الأراضي الزراعية كان يمثل هيكلأ أساسيا في النظام الاقتصادي التقليدي السائد في البلاد قبل الاستقلال. وقد تعرض إليه الطاهر الحداد في كتابه «العمال التونسيون» بالدرس والتحليل لابرار مظاهر الاستغلال والصراع الطبقي القائم بين الاجراء والمستأجرين، لكن اليوم وقع تجاوز هذا الوضع منذ صدور مجلة الشغل وتمت اعادة تنظيم القطاع بصورة جذرية في ظل الدولة الجديدة. ومما يدعونا الى التساؤل عما اذا كان الحدث يجري فيما قبل الاستقلال أم بعده ؟ ان الدلائل الزمنية تفيد بأن الأحداث تجري في أواخر الستينات كما ورد على لسان مصباح «كان يوم عدوان .. خمس جوان .. نهار عمري ما نساها». كما أن الإشارة الى التمثيل النهائي تفيد بمعاصرة الحدث، وهنا نسجل خطأ فنيا متمثلا في عدم مراعاة الانسجام بين الاطار الزمني وبعض عناصر الحدث كتصوير هموم الخماسة مثلاً.

وكان على الكاتب أن يعود الى العقود الأخيرة وما تحفل به من خصائص متميزة لحياتنا الاقتصادية والاجتماعية ليصور لنا مظاهر الاستغلال في شكلها الجديد. وعند ذلك يمكن لنا أن نلمس التقلص والضغط التي كانت في السابق تسلط على الخماسة وما تزال تسلط الان - أو خلال الستينات على وجه التحديد - على العامل الجديد وفي ظل القانون الجديد.

ونستطيع أن نقارن بين هذا الوضع وذلك وأن نستبين مدى قدرة الكاتب على ابراز ملامح التطور وما يبتدعه من أدوات التعبير والخلق.

وإذا تغافلنا عن تلك الدلالات الزمنية واعتبرنا أن المسرحية تنطلق من حقبة تاريخية قريبة لتسقط رُمُوزها على واقعنا المعاصر فإنه ليس ثمة أي

شبه بين شخصية الخماس وشخصية العامل إذ أن هذا الأخير لم يعد بوسعه أن يلزم الصمت والحذر فضلا عن الخنوع والرضا بالدون بل صار مطالبا ملحا في طلبه ومنذرا ومحفزا مُتَسَلِّحًا بقوة الاتحاد واستعمال حق الاضراب فالعامل اليوم طرف اجتماعي له ثقله ولاعب حائِظ يحتفظ بأوراقه كاملة في أي تفاوض بشأن أجرته وحقوقه مع الهيئات الممثلة للسلط والاعراف.

والعامل اليوم يزود عن كرامته متمسكا بأهداب الحرية ويحتمي بالهياكل التي تدافع عن حقوقه المشروعة ويضطر الى الاستجداء بالقضاء عند الاقتضاء، ومع ذلك فإن له مشاكل وعليه ضغوط وكلما تصدى للاستغلال من باب الا تسلط عليه من آخر. وعلى الكاتب أن يتحسس هذه السمات الجديدة ويثريها باستطلاعاته وتصوراتهِ وتنبؤاته ليصوغها على قدر الأهمية التي تستحقها فينتطبِع العمل الفني بذاتيته وخصوصيته ويأخذ منزلته المشروعة في سلم الاعمال الجيدة.

لا نغفل في خاتمة حديثنا عن هاتين الشخصيتين أن ما سلف لا يعني انه بالامكان أن نستغني عنهما انما يعني فقط أنهما لم يظهرا بلباس الموضوعة المناسبة بل كلتنا في حالة مرضية بيد أن وجودهما ضروري لانه افراز نابض لمسيرة الحاج حميدة وما يصدر عنه من حالات التعسف والقسوة والانتهاك فهما الحصيَلة المتعفنة في النهاية لكل ممارساتها مما يعكس ببشاعة نتائج الفعل الجائر المقيت الذي يهدد حرية الانسان ويدحض شرفه في أن يوجد وحقه في أن يكون ويحتم عليه في النهاية القهر والعبودية.

وحتى لا نظن أن هاتين الشخصيتين صورة واحدة ذات قياس مكرر نشير الى أن الكاتب حرص على أن يميز بينهما على الأقل في مستوى التفكير ففي حين كان ساسي سانجا مغفلا نرى أن معتوق يفوقه وعيا واهتماما بشؤون الحياة العامة ويتحدث عن دور نواب الشعب فيقول : «أكيد .. يلزم يتفكرون .. نحن صوتنا لهم .. نوبناهم .. لازم ينوبوا علينا ..».

ولعل ذلك له ما يبرره إذ أن ابنه مصباح معلّم فهو مطلع على الاحداث وله حظّ من الثقافة العامة فيكون لاحتكاكه بأبيه أثر على تنامي وعي هذا الأخير. غير أن هذا التفاوت باهت وطفيف لا تكاد نلمسه الا قليلا.

أما شخصية عبشة الراعي فهي نبتة ثالثة من جذع واحد تنتمي إليه كلتا الشخصيتين السابقتين وكذا نعتبرها عنصرا طفيليا إذ أنها لا تضيف شيئا الى مميزاتها خاصة اذا اعتبرنا أن التفصيل في الإشارة الى تردّي وضع الفلاحين وعمال الصناعة هو المبرر الوحيد لوجودهما معا والا فما الفائدة من توظيف عنصريين خدمة لغرض واحد فضلا على أن نستخدم ثلاث.

وهنا لا بدّ من التوقف عند هذه الشخصية والتمعن في خطابها لكي نستطيع أن نحدد دورها. صحيح أن عبشة يرهّب الحاج حميدة رغم أنه يعاني من ظلمه واستنزافه شأنه في ذلك شأن ساسي ومعنوق لكنه يحمل اضافة هامة ودورا جليلا له أثره على السير العام للأحداث يذكرنا بدور الجوقة في المسرح التقليدي فقد كان ينشد ويترنم بمواويله فكان معزيا للمغلوبين ومتغنيا بالامل وشاحذا للهمم يرسل الحكمة ناصحا ومصابرا مثيرا لأوجاع الليل الظالم المظلم ومبشرا بإشرافه الصبح الباسم المترنم. هذا النفس الشعري الحار أضفى على النص كله مسحة مأسوية ساخنة متممة لوطأة الواقع الأليم الذي تتحرك في ظله الشخصيات الأخرى وتتعامل باللين تارة وبالقساوة تارة أخرى وتتداخل فيما بينها لتتعانق وتتعارف فتتمكن من التعايش حينا ويغلب عليها التناوش أحيانا أخرى وهي ليست دوما منقسمة على جبهتين تقاوم بلا هوادة بل لا تكاد تمضي في خط المقابلة شوطا حتى تزور عن المواجهة وتزوي أو تتواصل مع هذا الطرف أو ذاك. ان مجال تحركها وتوجهها بين المسالك والمنعطفات مرسوم بمهارة فائقة أضفت على حياتها روحا من التلقائية والطبيعة المألوفة في علاقات الناس مهما تضاربت اتجاهاتهم وتعددت مشاربهم غير أن هذا لا ينطبق على علاقة الحاج حميدة بأم الخير لأن الكاتب تعدد تعميق الهوة بينهما لتصعيد النفس المأسوي.

وبالنسبة لعلان فهو شخصية عرضية كان تدخلها محتشما غير أن أبرز ما جاءت به حادثة الشغل الذي تعرضت اليه أثناء قيامها بالواجب. ويأتي هذا الحادث نتيجة لانعدام الطريق ومن ثم فهو تجسيد حركي لما يعانيه الريف من قلة التجهيزات الضرورية وبالتالي فهو عنصر اضافي يثري مصادر المأساة في حياة هذه المجموعة.

وأخيرا نشير إلى أن أسماء بعض الشخصيات كانت موظفة وهو استعمال قديم جديد في الكتابة الادبية عامة والمسرحية خاصة. ولم يعمم هذا الاستعمال على كامل الشخصيات حتى لا يصبح تكلفا.

فأم الخير هي أهل لفعل الخير ودالة عليه وعلان هو المعلن عما هو جديد في حقيقته المملوءة بالرسائل والصحف والارسلالات ومصباح هو المراج الذي ينير في القرية وإن كان يتوقد حيناً ويكاد ينطفئ حيناً آخر وبهذا استطاع الكاتب أن يتقن اختياره لنماذج معينة ومتكاملة من أمثال تلك البيئة ليعتث فيها حياة ملؤها الصراع وتنازع البقاء بأسلوب أو بآخر.

الواقع والرمز

هذه المسرحية تصور الواقع الريفي في بلادنا وما يعانيه من حرمان واستغلال فهو واقع مدقع متدهور يفتقر الى أسباب الحياة الكريمة والاهالي فيه ليسوا مستضعفين فحسب بل هم معنومون ومسحوقون. وهذا الواقع ليس وضعاً مستثنياً في مجتمعنا بل هو أنموذج لتقدي الأوضاع الحضارية كلها في مجتمعنا الكبير الذي يعاني من تسلط العدو وسوء التصرف في سلوك المشرفين على خضوضه من أصحاب الزعامة والنفوذ. ولقد رمز الكاتب الى هذا البعد بالاشارة الى حرب 5 جوان كذكرى أليمة في رواسب الشخصية المنتمية الى تلك البيئة المعقدة، غير أن الوقوف عند حد هذه الاشارة يمثل قصورا لما تبع ذلك التاريخ من أحداث ومضاعفات لم يستغلها الكاتب في حوار أو مونولوج يساعده على تعميق الشعور المأسوي عند تلك الشخصية.

لكن ذلك لم يمنع الكاتب من تجريد الصراع في خضم الاحداث المتلاحقة ليطلق صورته من دائرتي الزمان والمكان المحددين ويرمز له بصور الصراع الكامنة في سنن الكون كالنور والديجور في هذا المقطع الشعري الايحائي الوارد على لسان عبشة :

الشمس راقصة على كتاف الاجبال
واقفة تودع حزينة

تصارع بنورها الظلام
والظلمة عاتية متينة
يا شمس يا فتنة الريف
في الصبح تاج وهاج
امر بالصحو
للطفل للشاة للنبنة
للطير الحاملة
وفي المغرب شاحبة حزينة
حزنك يا شمس متعد
يتعدى الليل وترجعي
في الصبح ضاحكة زينة





صالح الفضلاوي

جوكندا البربرية

عساك تولد طفلاً
وتحويك بذراعيها
لترتاح فيك حتى النهاية ..
فلا ترحل
مُسْرَسِي بعيداً
ونحن ما نعوّذنا البكاء
وما سرنا خلف جنازتنا
تسأل القيد
أين يكون الرحيل
وكيف يموت
أجمل الأنبياء؟ ...
كلنا لآدم
وآدم من ... عذاب
... كل الحروف لنا
ونحن من بياض ...
والوقت ضباب
فيا صوت حبيبتني البالي
حان وقت الكلام ...
كل المسافات من طين
والخوف الذي يعلوك

لِيَتَنِي ما كنتُ تراباً
وما كان جدي
يصنع من حلمي سراياً
وما حالّ دوني
وهذا الوضع
الضباب ...
يا مجردة
ليس لك في الأرض مجرى
ولا في السماء حصناً
فنحن الذين
أدخلناك في صفوف الغرباء
وجعلنا من وهمك
أحرفاً للتاريخ ...
ومكاناً أزرق يساويك
على كل خريطة
ولولانا ما كنت تسير ...
فأين تمضي
وهذي حبيبتني
بين يديك
ترممك بعينيهما

وألصق شدوه فيها
يودع جفنها
محروق الصميم
ويا عين حبيبتي
ويدها التي أحرقتني
لا وقت كي نرحل بعيدا
أو نحل بدنينا
محل الصباح
فذا البحر
لو تدري السفينة
ما يحوي
ما أرهص حلقنا الريح
وأغلق فأنا
في ربيع القنر

أضحى يناديننا
ويقرأ القلب
هذا السلام
ويا ثغر حبيبتي
الموصد في وجهي
ابتسم

ثم ابتسم
لا تخشى غزو الذباب
ويا وجهها الموغل
في أحلامي
للشمس ترنو الصبية
وتقرأ كفها
عارية الكفن
لا خير في من غير صورتها





الأخطبوط

بقلم : دليلة الزيتوني

هل يمكن أن تستمر الحياة بمثل هاته الرتابة وهذا الضجر وهاته الروتينيّة القاتلة وهاته الملفات المتراكمة التي تتكدس كل يوم على المكتب دأبها استنزاف طاقتها ؟ هل يمكن ان تستمر في هاته السلبية وهذا الاستسلام المرضي تنظر الى الاشياء والاحداث بدون إكتراث أو تفاعل كأني مسافر في قطار يتابع الطريق من النافذة ؟.

يجتاحها الصداع المقيت يشطر رأسها إلى نصفين يتحول رأسها الى كرة حديدية ثقيلة يعجز عن حملها جسدها. ينهار، يسقط على المكتب، يرتطم بالملفات المتكدسة باستمرار.

باعياء، ترفع رأسها، تتناول إحدى الملفات تفتحه وتبدأ في تمزيق الأوراق في حالة هستيرية، يصبح بها زميلها في المكتب :

- لماذا تمزقين الملفات ؟

- أمزقها قبل أن تمزق حياتي.

ينهض يحاول منعها ويفتك منها بعض الملفات تحلق به وتفتكها منه وتمزقها.

- ألا تعرفين ضخامة الجرم حتما ستقع إحالتك على مجلس التأديب.

- ماذا جنيت من هذا العمل، هل استفدت، هل وفرت مالا يكفيك غائلات الدهر ! احتمالا. دخلت إلى إدارة البريد عون انتاج وستخرج منها بعد عمر

طويل عون انتاج أيضا لأنك حريص على مبادئك أكثر من حرصك على حياتك ولأن قامتك لم تتعود على الانحناء.

- أن أكون راضيا عن نفسي فهذا يكفيني.

- لا يهمني أن أفقد عملي بقدر ما يهمني المحافظة على بقية عقلي.

تكثر الجلبة في المكتب. ينهض رئيس القسم من على كرسيه الوثير لاستجلاء الأمر يجتاز باب مكتبها، يندهش عندما يرى أوراق الملفات الممزقة متناثرة هنا وهناك، يصيح في حلق.

- ما هذا ؟

- لكسي تعرفوا بأنكم تحملون النفس أكثر ما في وسعها.

تتناول بقايا الملفات الممزقة تقذف بها في وجهه وتخرج مسرعة، تسمعه وهي تنزل الأنراج مخاطبا زميلها :

- ما بها أصبحت عصبية لقد كانت هادئة جدا ومثالية جدا في عملها إنها جنت حتما.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يجيبه : أكيد، لقد حاولت منعها فلم أستطع يعترضها الحاجب في مدخل المبنى يحاول مسكها فتدفعه وتجتاز الباب مسرعة نحو البيت، أخيرا تخلصت من الأخطبوط.

أشعة الشمس تخترق بلور النافذة، تنثر الضوء والدفء في أرجاء الغرفة تستيقظ من نومها تحق في ساعتها، عقاربها تشير الى الثامنة صباحا، ترتدي ثيابها بسرعة كي تصل الى مقر عملها في الوقت المحدد ولا تدع الفرصة لرئيسها لاسداء ملاحظاته.

«أربع دقائق تأخير، هذا غير معقول إحترمي مواعيد العمل».

تتذكر !الحلم تحاول أن تفك رموزه : إنه تعبير عن الرغبات الكامنة فينا والتي نعجز عن تحقيقها في الواقع.

مسافرة خارج حدود العمر

لم يعدْ في شُرْفَةِ عُمْرِهَا يَسْهَرُ قَمَرُ الْحُبِّ
لم يعدْ هناكَ حِلْمٌ مُعْشَوِشٌ فِي أَهْدَابِ عَيْنِهَا
لَمْ أَعُدْ أَضْعُ هَذَا الْوَجْهَ الْقَرَوِيَّ الْمُتَعَبَ
عَلَى كَتِفَيْهَا ..

لَكِنْ هَذِهِ الذِّكْرِيَّاتُ الْقَبِيْمَةُ لَا زَالَتْ تَتَسَلَّقُ سُورَ ذَاكِرَتِي
وَالْأَحْلَامُ الشَّاجِبُ تَطْلُ مِنْ خَلْفِ أَشْجَارِ الْحُزْنِ
لَا زَالَ الْقَلْبُ الْمَكْمَرُ وَاقِفًا فِي شُرْفَةِ الْإِنْتِظَارِ
يَنْتَظِرُ امْرَأَةً يَهْوَاهَا

خَلَقَتْهُ وَرَقَةً فِي شَجَرِ الْجُرْحِ وَلَمْ يَنْسَاهَا
أَيُّهَا الْقَمَرُ الَّذِي كُنْتُ أَحْلُمُ بِاخْتِطَافِهِ أَيَّامَ طُلُوْلَتِي
أَيُّهَا الشَّجَرُ الْهَرَمُ الَّذِي دَعَا مُوَلَكِبَ الْفُصُولِ الْقَبِيْمَةَ
بِأَقْطَارَاتِ الرِّيحِ ...

هُنَا ... وَعَلَى طَبَقِ الْحُبِّ قَتَمْتُ لَهَا قَلْبِي الْجَرِيخَ
وَسَلَّمْتُنِي قِطْعَةً حُزْنٍ وَالنَّصْرَفَ

هُنَا ... أَفْرَغْتُ سَلَّةَ عُمْرِهَا مِنْ أَخْلَامِي الْفَقِيْرَةِ
وَلَوْحَتُ لِي بِمَنْدِيلِهَا الْأَزْرَقَ وَرَحِلْتُ
هَذَا الْقَلْبُ كَانَ غُصْنًا

وَكَانَتْ هِيَ بِالْأَمْسِ حَمَامَةً ..

.....

الْبَسْتُ رِبِيْعَ عُمْرِي صَيْفَ التَّعَبِ
دَفَنْتُ تَحْتَ سَطْحِ النُّسْيَانِ ذِكْرِيَّاتِنَا
فَتَحَّتْ نَوَافِذُ حُبِّهَا لَغِيْرِي ..

هِيَ الْآنَ لَيْسَتْ لِي ...

هِيَ الْآنَ لَيْسَتْ لِي ...

هِيَ الْآنَ مُسَافِرَةٌ خَارِجَ حُدُودِ عُمْرِي

مصطفى الطاجيني

محمد بن عرفة مُعَرَّب كتاب «فلاحة النوار» وملاحظات في تاريخنا الاجتماعي

بقلم : محمد بن الأصغر - المحامي

(الاهداء إلى روح صاحب «تراجم المؤلفين
التونسيين» المرحوم محمد محفوظ 1921 -
1988)

أصدرت الجمعية التونسية للمعجمية العربية التي يرأسها الدكتور م. رشاد الحمزاوي بمساعدة الاساتذة ابراهيم بن مراد وعبد اللطيف عبيد وغيرهما ... أصدرت عددا خاصا بمساهمة التونسيين في اثراء المعجم العربي ...

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ومن بين الدراسات واحدة بقلم الاستاذ فرحات الدريسي المدرس بكلية الآداب بالعاصمة أبدى فيها نشوته بالظفر بمخطوط في مادة التعريب العلمي لم يتعرض له الدكتور محمد مواعدة في كتابه عن حركة الترجمة في تونس (حسب زعم الدريسي).

هذا المخطوط هو «فلاحة النوار» ومعربه هو : «محمد بن عرفة».

وقد حاول الاستاذ الدريسي التعريف بصاحب التعريب الا انه لم يعثر على ذلك في المصادر والمراجع المختصة بالتراجم والطبقات. فالتجأ الى تاريخ ابن أبي الضياف (الاتحاف) للاستفادة من العناصر التاريخية المتعلقة بقبيلة (بريد) ذلك ان محمد بن عرفة قد صاغ اسمه الكامل كما يلي : «محمد بن عرفة الدريدي الجويني» ... وفي ذلك اجتهاد مستحسن من الباحث.

وبما ان محمد بن عرفة هو الجد الثالث لوالدي من جهة جنته (جدة والدي) للألم فاني سأحاول التعريف به بقدر الامكان وذلك في اطرافه العائلي والاجتماعي والثقافي مما يجعلني انزل الى ابداء بعض الملاحظات المتصلة بالتاريخ الاجتماعي لتونس.

على انه وقبل كل شيء تجدر الاشارة الى خطأ ذي جزئين ارتكبه محمد بن عرفة نفسه وهو بصدد ذكر نسبه كاملا. الجزء الأول من الخطأ هو ذكر الفرع متأخرا على الأصل كما يلي : « ... الدريدي الجويني » والصواب تاريخيا هو « ... الجويني الدريدي » باعتبار ان بني جوين فرع من دريد الهلاليين⁽¹⁾ وليس العكس لذا وجب تقديم الفرع على الأصل فيكون اسمه ولقبه ونسبه كما يلي : « محمد بن عرفة الجويني الدريدي ». أما الجزء الثاني من الخطأ فهو ان : « أولاد عرفة » هم فرع وبنفس الدرجة التي بها « أولاد جوين »⁽²⁾ بالنسبة للأصل الذي هو (دريد) بحيث انهم من نفس الطبقة فمن كان « ابن عرفة » لا يمكن ان يكون « الجويني » اذ لا يمكن ان يكون الواحد فرعين من نفس الأصل في نفس الوقت ومن نفس الطبقة ...

و (أولاد عرفة) و (أولاد جوين) كلاهما فرع من (دريد) الهلاليين الذين قنموا الى تونس وانتشروا بربوعها كما فر البعض منهم الى « الزاب » بالجزائر في القرن الخامس هجري الموافق للقرن 11 ميلادي في نطاق ما يعرف بالزحف الهلالي. فيكون الصواب كما يلي (محمد بن عرفة الدريدي) باسقاط (الجويني).

على أن ذكر الكاتب لنسبه فيه فائدة هي على الأقل بيان انه هناك أكثر من أصل واحد للقب (ابن عرفة) في المغرب الاسلامي فهو ليس من قبيلة الامام ابن عرفة الوريمية⁽³⁾ وهو ليس من أحفاد سيدي عرفة الشابي⁽⁴⁾ عميد الامارة الشابية بالقيروان حيث ان أحفاده عرفوا بلقب « عرفة » و « عرفة منسية » مثلما عرفوا بلقب « الشابي » ...، وهذا مع من وجهة نظر (علم اسماء الاعلام Onomastique)، فضلا عن أهميته التاريخية.

فإذا كان محمد بن عرفة من قبيلة دريد الهلالية التي استوطنت بجهة مجاز الباب فكيف دخلت حاضرة تونس كما دخلت نسيجها العائلي والذي أعرفه بمقتضى القرابة الدموية هو أنه ليس في الذاكرة العائلية ما يعود الى ذلك الطور البدوي الذي عاشته العائلة في نطاق الحياة القروية أي شيء..

وإذا كان فرع عائلة (الرياحي) من قبيلة (رياح) الهلالية بدوره قد دخل الحاضرة عمرانيا ومن حيث النسيج العائلي بواسطة (العلم) عن طريق العالم الصالح سيدي ابراهيم الرياحي بما قطع العلاقة مع الطور البدوي الذي يعود إلى أول هلالتي جاء لتونس ثم تلا قنومه مجيء الهلاليين وهو مؤنس بن يحي الرياحي ... فإن السند العلمي لعائلة ابن عرفة لم يكن هو المحدد لتمنن العائلة والأرجح ان (المخزن) بمفهومه الأوسع المتداول خاصة في المغرب الأقصى وهو خدمة الدولة توارثا طبقة عن طبقة هو الذي أدخل عائلة محمد بن عرفة الدريدي الى حاضرة تونس والى نسيجها العائلي.

وقضية الدخول الى النسيج العمراني والعائلي لحاضرة تونس قضية جد معقدة وهي من أمهات التاريخ الاجتماعي لتونس إذ لئن كانت أبواب الدخول معروفة وأهمها للعلم عن طريق جامع الزيتونة و (المخزن) عن طريق خدمة الحاكم بالنسبة للأهالي و (ديوان الجند) و (سلك المماليك) بالنسبة للوافدين من خارج البلاد الذين نسبيهم تجاوزا أو تسامحا بالاتراك وما هم بالاتراك في أغلبيتهم الساحقة على أنهم قد يكونون عثمانيين (نسبة للامبراطورية العثمانية) انهم وافدون من اشلاء الامبراطورية العثمانية (Levantains) أي مشارق من غير الشرق الأوسط الذي هو عربي بالأساس ...

وقد ثبت بالفعل ان محمد بن عرفة دخل - من بعد أبيه وربما جده أو من هو أعلى منه - الى حاضرة تونس من باب (المخزن) فقد أكد لي الشيخ الوالد صلاح الدين بن الأصغر باش منشد الطريقة الشاذلية بالحاضرة كما أكد لي عمي عبد الجليل بن الأصفر أن خال أمهما السيد حسن بن عرفة رحمه الله وهو ابن محمد بن عرفة الذي اجتمعا به مرارا وتكرارا بحكم العلاقة العائلية، أكد لي انه يقول عن أبيه ما تقوله عنه جدتهما حبيبة زوجة المنعم العدل أمين

سوق البركة بالعاصمة محمد بن علي زفزوف وهي ابنة محمد بن عرفة انه كان (كاتب بنك) ؟ بالوزارة (أي الوزارة الكبرى). وذلك قبيل الاحتلال الفرنسي وبالعودة إلى الأمر المنظم للوزارة الكبرى⁽⁴⁾ وبقيّة المصالح الوزارية التابعة لها النافذ أيام الصادق باي إلى دخول فرنسا إلى تونس

اتضح ان هناك خطط (كاتب) و (كاتب ثان) ولا يفهم من النص هل ان خطة (كاتب ثاني) هي درجة إدارية أم انها مجرد تعديد للكتاب بالوزارة على انه لا يوجد لفظ (بنك) مما يدل ان الكتبة كانوا يجلسون على (البنك) أي (الأريكة) عند مباشرة عملهم لا أكثر ولا أقل.

وسواء كان محمد بن عرفة كاتباً أو كاتباً ثانياً بالوزارة فهذا دليل على مكانته لأن الكتبة بالوزارة المذكورة ليسوا كثيرين ثم ان اثنين من ابنائه الأربعة قد عملا بالادارة أي في خدمة الدولة ومن المصادقات ان خدمة الدولة تواصلت مع حفيده عبد العزيز بن عرفة الذي كان من الاطارات العليا بإدارة المال وقد كان رئيساً لاملاك الدولة (امتداد الجمعية الاسلامية للأوقاف) ولعل المصادقات تكون أقوى لو عرفنا أن ابن حفيده هو كاتب الدولة الحالي للتعاون الدولي السفير أحمد بن عرفة، وفاء (للمخزن).

فأين تلقى محمد بن عرفة دراسته حتى يكون قادراً على دراسة الفرنسية والتعريب انطلاقاً منها ؟.

من المعلوم انه انتهى دراسته قبل دخول فرنسا باعتبار التاريخ الوارد بدارسة الاستاذ فرحات الدريسي والذي أنهى فيه محمد بن عرفة تعريب كتاب (فلاحة النوار). ثم هو لا يمكن ان يكون من تلامذة الصادقية لنفس الاسباب ورغم كل ذلك راجعنا قائمة الدفعة الأولى من تلاميذ الصادقية التي اثبتتها الدكتور المنجي صميذة باطروحته عن خير الدين الوزير المصلح ... وقطعنا الشك.

لم يكن هناك إذن غير المدرسة الحربية بباردو. فهل كان من تلاميذها ؟ هذا ما يجب بحثه لأن المراجع التاريخية المتداولة لا تذكر الا الضباط

البارزين أمثال خير الدين وحسين ورشيد ورستم ... أو كبار الموظفين كمدير ارشيف دار الباي ومدير المدرسة الصادقية. آخر تلاميذ المدرسة الحربية محمد القروي ... ومن الثابت ان بالمدرسة تلاميذ عديدون عملوا في سلك الدولة قد يكون محمد بن عرفة من بينهم وهذا الاحتمال وارد لان مدرسة باردو لم تقتصر على المعاليك كتلاميذ وقد تفتحت على أبناء (المخازنية) الذين من بينهم محمد القروي المذكور قبله. فلم لا يكون محمد بن عرفة من تلاميذها كذلك؟.

أما عن سبب خطأ محمد بن عرفة في (إضافة) لقب (الجويني) للقبه فهو حسب اعتقادي وبحكم قرابتي بكل من عائلة (ابن عرفة) وفرع عائلة (الجويني) التي اشتهرت بخطط الادارة الجهوية أو (ادارة العمالة) حيث تعدد فيها (ال خليفة والقايد) ... فهو اتحاد الأصل وتبادل المصاهرة من ذلك ان احدى بنات محمد بن عرفة الثلاثة متزوجة من احد أبناء الجويني ويبدو ان القبائل العربية لا تنهي علاقتها ببعضها عند الدخول في النسيج العائلي لمدينة تونس بسهولة اذ يذكر المرحوم حسن بن عرفة للشيخ الوالد انه كانت هناك علاقة بين محمد بن عرفة والشيخ ابراهيم الرياحي المعروف بتقديم تلاميذه ومعارفه للخطط الشرعية الكبرى اذ كان على ما يبدو يحرص على تقديم الأهالي على العناصر الأجنبية من ممالك وشراكسه من ذلك الشيخ التميمي من قبيلة تميم العربية بل وحتى البربرية مثل الشيخ البحري بن محمد بن عبد الستار المانسي الذي دخلت اليوم عائلته في نسيج العاصمة تحت لقب (البحري) و (ابن عبد الستار) وأصبحت تعد من أعيان (البلدية) ... مقابل التنكر من قبل الفروع التي دخلت الى النسيج العائلي لمدينة نعونس للأصول التي بقيت في منازلها الأولى التي تعتبر مسقط رأسها ... فلا علاقة بين فرع الرياحي بالعاصمة وبقية فروع القبلية بقبلاط وهنشير العروسة ... الخ. ولا علاقة لآل القيزاني بالحاضرة وبقية فروع (القوازين) أجوار (الكموب) من القبائل التي تقطن حوالي جهة القيروان ... بل ان احفاد كلا من العربي زروق (الباجي) وأحمد زروق (المملوك) يشعرون بالعلاقات بينهما أشد مما هي بين آل العربي زروق بتونس الحاضرة وبقية فروع (الزرارة) في البلاد التونسية ...

هذه بعض الملاحظات كان الانطلاق فيها من التعريف بمعرب كتاب
(فلاحة النّوار) جدي الرابع من جهة جدتي للأب وكانت مناسبة لتحليل بعض
مظاهر تاريخنا الاجتماعي أردت منها رفع صفة النكرة عن هذا الجدّ رحمه
الله ولكن أردت كذلك الإشارة الى أبواب الدخول الى نسيج تونس العائلي
والاجتماعي ... وكلكم من آدم وآدم من تراب وانه فوق كل ذي علم عليم ولنا
عودة بل عودات ان شاء الله.

سيدي بوسعيد - جوان 1988



إحالات :

- (1) المرحوم محمد المرزوقي - منازل بني هلال - الحياة الثقافية - تونس.
- (2) انظر ترجمته - كشكول مسافر - د. محمود عبد المولى.
- (3) د. علي الشابي (عفة الشابي)، الدار العربية للكتاب - تونس 1982.
- (4) نصوص ووثائق سياسية تونس - عبد الفتاح عمر وقيس سعيد.

الحاجة

عبد المجيد النفزي

ضجر أستاذ العلوم الطبيعية من هذه القاعة المغلقة المظلمة المتصلة بالمخبر، ومَلَّ رائحة الفئران البيضاء والكحول، وهذه المواد الكيميائية ذات الرائحة القوية، وتمني اليوم الذي يأخذ فيه تلاميذه الى الفضاء الشاسع بين الحقول الخضراء المنقطة بأزهار اللبسان البيضاء والصفراء والخباز الخزامي ليلقي درسه هناك، وقَمَّ محور دراسة الوسط الطبيعي عن موعده لينعم بجولته المنتظرة في هذا الطقس الربيعي.

قفز الشبان والفتيات أمامه فرحين بترك المقاعد وانبروا في أحاديث هامسة أو صاخبة وتَحَلَّق جماعة حوله فخرجوا في أحاديثهم عن الجيولوجيا والنبات وراحوا يسألون عن حياته الخاصة : سيدي هل أنت متزوج ؟ ومن أي جهة أنت ؟ وكم لك من سنة في التدريس ؟ وكيف تقضي أوقات فراغك ؟ ومن هي التي رأيناها في صحبتك ؟ تجرأت ولحده وسألته : كم مرتبك ؟ وفيم تنفقه ؟.

فاجأه السؤال حقاً، ولكنه تظاهر بعدم المبالاة وأجابها : كراء البيت والأكل والملبس ألا ترين أنها أبواب كافية لامتناس المرتب ؟ وبرز تلميذ آخر أكثر جرأة سائلاً : سيدي لماذا أنت شاحب ونحيف ؟ وسمع اثنتين تنهاسان : «يقول أنه يصرف مرتبه في اللباس وهو لاصق بهذا «الدجين» منذ أول العام».

تظاهر بأنه لم يسمعها، ونظر إلى المكان المقصود يتعجل الوصول ليصرف اهتمام هؤلاء الفضوليين عن نشر غسيله وإحراجه بهذا الاسئلة المزبكة وشعر بحقد على نفسه لانه لم يستطع أن يقيم ذلك الحاجز

الضروري بينه وبين تلاميذه ليحافظ على شيء من مهابة ولكي لا ينتقد سلوكه أو مظهره بمسمع منه ... حتى لهجته سمعهم يقلدونها وينسبون له الى احدى الجهات المتخلفة الفقيرة من البلاد.

انفصل عن فريق التلاميذ وراح يمشي وحيدا متظاهرا بجمع عينات من أعشاب يحتاجها في دروس مقبلة وهو يكظم غيظه ويحقد على نفسه وعلى عائلته وعلى وسطه عموما وشرع التلاميذ في تسلق الزبوة حيث يوجد مقطع الحجارة، وبدأت تظهر له طبقات القشرة الأرضية واضحة مختلفة الوضوح والقنامة والدقة والسبك والهشاشة والصلابة بعضها فوق بعض، ورأى في مدخل المقطع جرار البلدية قد أفرغ الزباله وانحدر نحو الطريق المعبدة، ثم جماعة من الأطفال يحملون محافظهم على ظهورهم ينقضون على الفضلات ينشونها ويستخرجون منها حققا وصفائحا وبقايا لعب وقطع قماش، يستخرجونها ملوثة بالزيوت والوحل وفضلات الطعام، وآخرين يجمعون قطع الخبز اليابسة في كيس كبير، دنا منهم ونهزهم وبين لهم ما تحويه هذه الزباله من جراثيم، خاصة بعد المطر الأخير وحرارة الشمس ونهبهم الى أن هذه الرائحة الكريهة هي نتيجة اختمار القاذورات، وأكد لهم أنها كوليرا وتيفويد ومجموعة من الأوبئة الفتاكة التي لا تبقى ولا تذر، لكنهم لم يعبؤوا به، وواصلوا نبشهم بلا هوادة، فتركهم ومضى الى تلاميذه.

انصرف الأطفال نابشي الزباله وتركوا مكانهم الى مجموعة من الكلاب المسائبة جاءت تبحث عن القوت.

ولم ينته الدرس حتى انحدر الجميع عائدين وقد لاحت بناية المعهد ناصعة البياض وسط خضرة الحقول كأنها ضريح ولّي منعزل ومروا بجانب الزباله ولقت انتباه الأستاذ بقايا حقيبة ديبلوماسية : المقبض والقفلان وتنكر حقيبتيه التي تهشمت بمرور الزمن وازدحام المواصلات، لقد مضى اليوم عشر سنوات على حصوله عليها هدية من قريب بمناسبة حصوله على الاجازة، وتنكر أن القفلين فاسدان وإن ألباشه انتكفات منها في الساحة مرارا، وتنكر كيف ساعده بعض التلاميذ على جمعها متفكرين ... تنكر كل ذلك في أقل من ثانية وخمن أن هذين القفلين ينفعانه ولا شك، تباطأ وأمر تلاميذه بالانحدار

الى الطريق على أن يدركهم بعد قليل. نظر بعضهم إلى بعض ومضوا، وبقي هو ثابتا في مكانه ينتظر ابتعادهم وهمس التلاميذ مفسرين تخلفه، قال بعضهم : انظروا هل تخلفت واحدة من زميلتنا ؟ وقال آخرون : حاجة بشرية يريد قضاءها في الكهف، وقال ثالث : يريد هو أيضا أن ينبش الزبالة.





ثنائية عشق صامئة

شقاء!
يا أنشودة صامئة
في خاطري،
تترنم لها كل الجوارح
التي معي
والتي لا تعي
في جسدي الذي
كان حديقة
لزنابقك البيضاء
شقاء يا شقاء
يا شقاء



شقاء !
أنشودة أنت
وتلاحين الصمود
عبرت نسايمك
عطرا
حين أتيت
وسترا
حين اختفيت
وتألق في طلعتك
سحر تيجان الورود
شقاء
يا أُملي المنشود

السَّعِيدِي المنصوري

خيوط الفكر والخبز

بقلم : أبو القاسم محمد كُرو

يحلو لبعضهم أن يصرخوا في مجالسهم الخاصة أو لمن يعرفونه بعض المعرفة : باني «ضدهم» !.

كما يستاجرون من حين لآخر بعض الأقلام الساعية للمأرب والشهرة كي تعبر عن لسان حالهم وتنفس عما يفور في مرجلهم من العداوة الفارغة والحدّ الأعمى والعنصرية الفكرية المقيّنة ... فإذا ما كتبوه يكشف عن نفسه وينضح بما فيه من سخف إنتهازي وشعوذة بلهاء وأنانية جامحة، ومسخ مضحك لحقيقة مواطنين احياء ... لهم من الحقوق في هذا الوطن ما لعامة المواطنين فيه.

ثم هل صحيح أنني ضدهم ؟ ولماذا أكون ضدهم وكيف عرفوا ذلك ؟.

هذه أسئلة هم عاجزون عن الإجابة عنها؛ لأسباب هم أيضا لا يعرفونها !!.

ولعلني أبعث في نفوسهم الاطمئنان إذا ما أعلنت لهم هنا : بانني لست ضد أحد ... حتى هذه اللحظة التي أكتب فيها الكلام وأخاطبهم به، وحتى في الفترات التي تبلغني فيها دعالوهم وتخرساتهم العجيبة.

ليطمئنوا، إذن، فأنا لا أحمل عداوة ضد أحد من الناس في قلبي أو في سلوكي ... وإن كنت أعلم، علم اليقين بأن الذين تملأ قلوبهم الغيرة والحسد والشهوة الجامحة في نشر الاكاذيب والمفتريات عن غيرهم هم موجودون ومعروفون. ومع هذا فأنا لا أحمل نحوهم عداوة أو حقدا، ولا أنا ضد أي منهم.. وليس لهذا من سبب سوى أنهم لا يستحقون أن أعاديهم أو أن أكون خصما لهم !.

ومن الغريب أنهم لا يفتأون يعلنون الكثير من ضروب العداوة والحقْد والبغضاء نحو الآخرين .. ليشعر الناس أن لهم قيمة متميزة الى حد أن «فلانا» بالذات يخاصمهم أو يعاديهـم.

ولست أدري ما الذي عندهم أو فيهم من مزايا تستوجب أن يعاديهـم الناس أو يخاصمهم من أجلها ؟.

وأنا، شخصيا، ضنين على الأموات بالعداوة - كما قال هاردي - إذ ما الفائدة من معاداة ميت منقرض وإن كان يمشي ويتكلم، ويأكل وينام ؟!.

ما الفائدة من معاداة أناس ليس لهم من الكفاءة الا سلم بناء لهم الآخرون ؟! وليس لهم من الشخصية سوى مرآة يرون فيها أنفسهم فيخيل إليهم أنهم يرون غيرهم أو خصومهم على نفس الصورة البارزة أمامهم في المرأة ؟!.

صحيح أنني قد أضجر من حماقات بعض الناس وسخفهم في لحظة من حياتي، فيتحول الضجر الى كلمات قوية حادة، تنفث من لساني أو يجري بها قلبي .. ولكن ضجري قصير العمر لم يصل قط الى درجة الحقْد أو العداوة أو البغض. كأني إنسان عفيف القلب صريح القول .. لا مطمح لي فيما فيه «يطمعون» وفيما قد يتوهمون أن لهم فيه المنافسين والمزاحمين .. فطريقي غير طريقهم، وأهدافي في الحياة لا تشبه أهدافهم ! وليس بيننا من خيوط «الفكر» أو «الخبز» ما نتجاذبه معا. فعلام إذن اعاديهـم وأحمل في نفسي من أجلهم عاهة من عاهات البشر ؟!.

وهم يستطيعون - قطعاً - أن يعتوا معائبي .. ولكنهم يعرفون قولة المتنبي في هذا .. أما أنا فأشهد منذ الآن بأنني لن أشغل نفسي بعد «محاسنهم» لسبب بسيط وواضح جدّاً .. وهو : أن وقتي من ذهب فلا أصرفه إلا فيما هو أغلى منه وأنفس !!.

لن ننتظر

لأنني أحبك
لا أستكين
لأنك أُمِّي التي علمتني الشموخ
لأنك أُمِّي التي علمتني «صعود الجبال»
«ركوب الخطر»

لا أستكين
ولا أختفي في الحفر
لأنك أُمِّي التي أنفقت ليها في السهر
وكانت معي تستلذ السهر
أُموت ولا أستكين
ولا أختفي في الحفر
ولا أذرف الدمع حزنا لمن يحتضر
ومات لأجل الوطن
لأجلك أُمِّي
صبياء، وكهلا وشيخا مسن
لأجلك أُمِّي
تموت تقاليد ذلك الزمان
وهذا الزمان
ونصنع في دربنا المعجزة
برغم انتهاء النبوة والأنبياء
يظنون أن الصبي صبي
وعائقه في الصغر
وان المسن جناح كمسير

وعائقه في الكبر
وأن النساء حساء
وجنس لطيف إذا ما أرادوا انكسر
وإن الصبي إذا ما رأوه احتضر
شجاعا يفر
وظنوا بأن السلاح حجر ...
أمي : أحبك حب الذي لا يموت
وذاك سلاحي
أموت ولكنني لا أموت
ولا ينتصر عدوي
ولن ينتصر

برغم الصغر
برغم الكبر
برغم الرصاص الذي أطلقوه
ورغم الرصاص الذي ينتظر
سنتفتح بالصخر ذاك القدر
ويبقى الذي ينتظر
ولا يستعر
ولا ينفجر
«ولا يستلذ ركوب الخطر»
سجين القدر
سجين الحفر
دعوا الشعر
لا تحفظوه
فكم يحفض البيغاء العجز
ولا يعتبر
دعوا الشعر

لا تحفظوه
فإن الزمان الذي تتركوه
يمرّ ولا ينتظر
دعوا المؤتمر
فكم قمة برّقشوها
وكم قمة صوروها
وظلت صور ...

...

دعوا السلم للمؤتمر
فما بيننا لا يفى مطلب المؤتمر
إلى أن تهوي النجوم
ويغنى القمر
ويغنى البشر
كل البشر



فلن ننتظر
ولن ننتظر

عبد الحميد البراري
1988/7/18 سليانة

الولادات المشوهة

بقلم الأستاذ : علي العبيدي

مقدمة

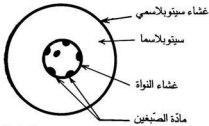
يلاحظ الناس في بعض الحالات تشوها على المولود الصغير فيتساءلون عن أسباب هذه الظاهرة غير العادية - ولكي نجيب على مثل هذا السؤال لا بدّ لنا من أن نتعرف على أصل كل مولود وكيفية نموه مرحلة بمرحلة :

تكوين الجنين

إن الأصل لكل كائن حي هو ما يسمى بالجنين.

كيف يتكون الجنين ومما يتكون :

تعطي الكائنات الحية عندما تبلغ نمو معيناً خلايا خاصة، تسمى الأمشاج. فالذكر يعطي أمشاجاً ذكورية (نطاف) والأنثى تعطي أمشاجاً أنثوية (بيضات) وتمتزج هذه الأمشاج في بعضها أثناء التزاوج فتتكون الببيضة التي تنمو وتتطور لتصبح جنيناً ثم كائناً حياً ونستطيع تبسيط ذلك بالرسم التالي :



الخلية ومكوناتها الأساسية

أبوان :	كائن حي نكر	كائن حي أنثى
مناسل :	خصية	مبيض
أمشاج	نطفة	بيضة (بويضة) :
نزاوج (إلقاح)	بيضة	
تطور (1)	جنين	
تطور (2)	كائن حي	

ومن هنا نستطيع أن نحدد فترات إمكانية حدوث التثوّه وأسبابه :

يحدث التثوّه :
ARCHIVE

(1) عند تكون الأمشاج: <http://Archivebeta.Sakhr>

(2) خلال مراحل تطور البيضة.

حدوث التثوّه عند تكوّن الأمشاج

الأمشاج خلايا خاصة، تتكوّن في المناسل من مبيض وخصية حيث تتطور بعض الخلايا بصفة خاصة أمشاجا.

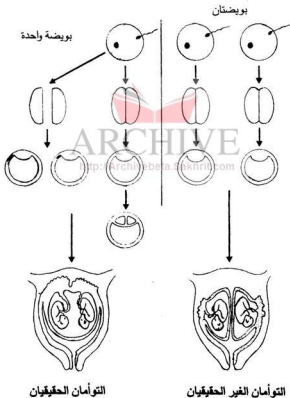
وتتركب الخلية بصفة عامة من :

- غشاء سيتوبلاسمي.

- سيتوبلاسم.

- نواة بها مادة تسمى الصبغين (le Chromatin) التي تتكثف عند انقسام الخلية وتكون خيوطا طويلة تقصر فيما بعد وتأخذ شكلا حلزونيا ويطلق عليها في هذه الحالة اسم الصبغيات les Chromosomes.

والصبغيات هي المادة الحاملة للسمات الوراثية ويختلف عددها باختلاف الكائنات الحية غير أنه يكون دائما زوجيا مهما كان نوع الكائن الحي ويشار إليه بـ $2n$ ويبقى هذا العدد الزوجي قارا وخالصا بكل نوع من أنواع الكائنات الحية مثال عند الانسان.



ونلاحظ ان الأمشاج تحتوي على نصف عدد الصبغيات التي توجد في بقية الخلايا المكونة للجسم.

وكلما انقسمت الخلية انقسمت الصبغيات وفي هذه المرحلة يمكن ان تحدث بعض التشوهات فمثلا عوض أن ينقسم عددها الى نصفين متساويين يمكن، عند الانسان على سبيل المثال، ان يقع العكس فنحصل على نطقتين أو ببيضتين تحمل إحداها $23 + 1$ صبغية $(n + 1)$ والثانية $23 - 1$ وهذه الأخيرة لا يمكنها النمو فتعوت وعند عملية التلقيح تتكون بيضة بها $Ch + 1$ أي $Chromosomes\ 2n + 1 = (n) + (n + 1)$ وتنمو وتتطور فينتج عنها شخص به سمات تجعله مختلفا على الانسان العادي.

فمثلا ثلاثية 21 (trisomie 21)، ويطلق عليها هذا الاسم لأن التشوه حدث على زوج الصبغية رقم 21.

Schema



بعض مراحل إنقسام
الخلية ونلاحظ
الصبغيات بداخلها





١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١ ٢٠٠٢ ٢٠٠٣

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١ ٢٠٠٢

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١ ٢٠٠٢

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١ ٢٠٠٢

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١

١٩٩٩ ٢٠٠٠

١٩٩٩ ٢٠٠٠

مجموع

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١ ٢٠٠٢ ٢٠٠٣

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١ ٢٠٠٢

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١ ٢٠٠٢

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١

١٩٩٩ ٢٠٠٠

١٩٩٩ ٢٠٠٠

مجموع

١٩٩٩ ٢٠٠٠ ٢٠٠١ ٢٠٠٢ ٢٠٠٣

ولكل صبغية خاصياتها التي تختلف باختلاف الكائنات الحية ولكي يحدث أن تتغير فجأة هذه الخاصيات عند انقسام الصبغيات مما ينتج عنه ظهور سمات وراثية جديدة في السلالة وهي ما تسمى بالطفرة (mutation). مثال يكون من بيضة دجاج عادي فرخ عنقه غير مكسو بالريش. وإن هذه الظاهرة هي ناتجة عن الطفرة، وقد تكون الطفرة تشويها أيضا فتؤدي أحيانا الى موت الجنين قبل نهاية تطوره.

حدوث التشوه عند نمو البيضة

إن عملية اللقاح تتكون بيضة تنمو بانقسامات عديدة، قبل أن تصبح جنينا. وفي هذه المرحلة، أي عند انقسام البيضة قد يحصل نوع من التشوه الطبيعي ذلك لأن الخلايا الناتجة عن انقسام البيضة تبقى في الحالات العادية ملتحمة فينتج عن نموها الجنين غير أنه يحدث في بعض الحالات أن تنقسم البيضة الى خليتين منفصلتين عن بعضهما وتنمو كل واحدة منهما على حدة فتعطي كل منهما جنينا منفصلا عن الآخر : (التوءمان الحقيقيان les vrais jumeaux) اللذان يكونان حتما من جنس واحد ومتشابهين كثيرا إلى درجة أنه يصعب التفريق بينهما. وقد يحدث أيضا أن تنفصل الخليتان من جهة وتبقىان ملتحمتين من جهة أخرى مما ينتج عنه ولادة مشوهة، أي جنينان ملتحمان بأحد أجزاء جسديهما.

حدوث التشوه عند تطور البيضة أي بعد الانقسامات

إن معظم الأسباب التي ينتج عنها تشوه الجنين في هذه المرحلة مردها لعوامل خارجية عن جسم الانسان فعدم توازن تغذية الأم وخلوها من بعض العناصر الهامة وخاصة خلال الثلاثة أشهر الأولى للحمل وتكون هذه التشوهات مختلفة ومتنوعة كضعف البصر ... الخ.

وكما تنتج التشوهات في هذه المرحلة أيضا عن صدمة أو حادث بدني أو نفساني حاد تتعرض له الأم خلال فترة الحمل.

أقلام واعدة ...



النِّدَم

إِلَى أَيْنَ تَمْضِي ؟
وَأَيْنَ مَحَطَّتُكَ الْقَائِمَةُ ؟
وَفِيمَ الْمَسِيرِ ؟
وَهَذِي عَلَى الْخَذِّ أَنْعَمُكَ النَّائِمَةُ ؟
كَسَرْتَ الْقِيُودَ
وَمَرَّقْتَ صَفْحَةَ أَمْسِكَ
أَحْرَقْتَ فُلُوكَ كَيْ لَا تَعُودَ
وَلَكِنْ حَدَارِ



فَلَا بُدَّ أَنْ تَتَفَجَّرَ يَوْمًا
بَرَائِكُنْ أَحْزَانُكَ النَّائِمَةُ ..
غَدَا يَا صَغِيرِي
تَعُودُ كَسِيرًا
مَهِيضَ الْجَنَاحِ
وَتَرْجِعُ مِنْ بَعْدِ طُولِ الْهُرُوبِ
غَزِيرَ الدُّمُوعِ، كَثِيرَ الْجِرَاحِ
وَلَكِنْ تَفَاعَلِ
فَرَّغَمِ الْعَوَاصِفِ رَغَمِ الْأَعَاصِيرِ
حَتْمًا سَتُرْسِي بِبَرِّ الْأَمَانِ
مَقِيئَةُ أَسْوَاقِكَ الْهَائِمَةُ ..

أحمد رضا حمدي
الكاف

أقلام واعدة ...

وَعْيٍ وَمَأْسَاءَ

الإهداء : إلى التي قالت : أنا
العربية العنيدة ... القوية
المفتخرة.

أَهِيمُ وَأَشْقَى أَشْغَالًا لَوْهَمِ أَلَمٍ بِنَا
فَيْشَقِي جُفُونِي السُّهَادُ وَيُضْنِي فَوَادِي الضُّنَى
لَوْعِي بِمَأْسَائِنَا وَمَنُوءَ مُصِيرِنَا
فَمَنْ عَزَبَنِي مَتَوَانَا عَلَى مَجْدِنَا قَدْ جَنَى ؟
وَأَتْلَفَ مِنَّا الْقَوَى لِنَتْرُكْ أَخْلَامَنَا
وَنَسْبَحُ فِي بَرْكَه وَنَحْنُ نُقَاسِي الْعَنَا
رَمَيْنَا الْكِتَابَ وَنَهَجَ الرُّشَادَ وَلُبَّ الْهَنَا
وَنُهْنَا انْسِيَاقًا لِبَطْعَمِ رَمْتَهُ أَيَْادِي الْجُنَا
فَأَعْجَزْنَا هَذَيْنَا وَرُخْنَا لِهَظْمِ الْبِنَا
وَطَالَ بِنَا لَيْلُنَا وَمَا حَلَّ صَبْحُ الْعُنَى
فَأَيْنَ الشُّهَامَةُ أَيْنَ السُّيُوفُ وَأَيْنَ الْقَنَا ؟
وَأَيْنَ السَّمَاحَةُ أَيْنَ ؟ لِنَرْقَى بِهَا لِلْسَّنَا
أَضَلْتُ طَرِيقَ الْهُدَى ؟ أَمْ ارْتَحَلْتُ مِنْ هُنَا

محسن الفريجي

أقلام واعدة ...

حبيبتي لغز

شعر : المختار المومني

الاهداء : إلى التي ساعدتني بصبرها وانتظارها .. إلى زوجتي

يا فجر الفقراء الأخضر
يا سكر
يا مطرا يغسل جرح الفلاحين
يا مئة
يا عطر الحنة
يا حلوة
يا أحلى غنوة
ما زالت تتردد في شفتي الخماس المتعب
يا غننا الواعد بالخير لكل المكثوبين
يا أملا يخفق في ضيعات الفلاحين
يا مئة
يا عطر الفلة
من أجل عيونك .. أشقى .. أعرق .. أتمرق
أزرع هذي الأرض
أعيش العمر عذاب
وأنا أحلم بالخصب

صفاقس - أوت 1988

أقلام واعدة ...

عرس الحرية

أنا الراية فوق رمس الشهيد
أنا العائدة يوما ... مساء ... فجرا
عيد الحرية مولدي
إنني قائمة في الموعد ..

صرخت من أعماق البحر
أنا الغجيرة المفقودة
أنا أم الاحجار المعبودة
أنا من اينعت على أرضي
سنابل الأمل

... أنا أرض ...

... أنا بحر ...

أنا موج قنف للتماسيح فوق
أرصفة الميناء

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أنا حجر يطلق كالرعد
من بين سبابات الأبرياء

.....

فوق صدري ثار الجرحى
فوق أرصفتي زغرنت تكلى
أنا من رسمت قبلة ...
على وجنة حبلى ...

.....

جراح ترحب بالنماء ...
زغاريد ترفض البكاء ...
هذه أنا ... !

وهذا أبي ... !

يحتضن بندقية الثائر الأبى

سعيدة العربي

رسالة

معاني الإبا والونام
وتهت مع الطير وهي نشاوى
أراها
تدير الوداد كؤوساً
وتبني عشوشا لها في أمان

★ ★ ★ ★ ★

ركنت الخيال
فكم قد سعدتُ
وعدت بهذي الرسالة
وكم نالنا من جفاف الفضيلة فينا
وذا حقننا كالشرارِ
قد اجتاحتنا، فعميلاً

الهادي الشياخي

ركبت الخيال
وأرخت ألف عنانٍ
ورحت طليقاً
أخلق فوق المدى والزمانِ
أعانق دنيا
من الحب، قد أزهت بالمعاني
وأناى سعيداً
بعيداً
الى عالم قد تسامى
عن القبح، أي تسام
وشع جمالاً
وفاض صلاةً
على الحب، في كل آن

★ ★ ★ ★ ★

ظفرتُ
ونلت مرامي
وما كنت أحسب أنني
سألقي الأمانى
سعدتُ
وهمت بصوت تعالى
ينادي الورى أن تساموا
فعجت بقلبي